

10.18132/LFZE.2013.14

CSONKA EMIL

WILLIAM PRIMROSE ÉS
YURI BASHMET ÉLETMŰVE

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet - és művelődéstörténeti

tudományok besorolású

doktori iskola

WILLIAM PRIMROSE ÉS
YURI BASHMET ÉLETMŰVE

CSONKA EMIL

TÉMAVEZETŐ: DR. BATTA ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó	V.
A brácsa mint szólóhangszer? - történeti áttekintés a barokktól a huszadik századig	1.
A huszadik század eleji vonós kultúra	14.
William Primrose	19.
Primrose és Bartók kapcsolata- a brácsaverseny keletkezési körülményei	35.
Yuri Bashmet	45.
William Primrose felvételeinek elemzése	54.
Yuri Bashmet felvételeinek elemzése	63.
William Primrose Diszkográfiája	72.
Yuri Bashmet Diszkográfiája	91.
Függelék: Képek, dokumentumok jegyzéke	96.
Bibliográfia	106.

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Dr. Batta Andrásnak, valamint külön köszönöm a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának, az Országos Idegennyelvű Könyvtár, az American Viola Society, valamint a Magyar Rádió Archívuma munkatársainak, akik segítségükkel és támogatásukkal segítették munkámat a dolgozat megszületésében.

Csonka Emil

2012. szeptember 14.

Bevezetés

Szakdolgozatom témájaként olyan két előadóművészt választottam, – ők példaképeim is – akik döntően meghatározták a brácsa szerepét mind a pódiumon, mind pedig az egyetemes zenetörténet terén. A hangszer és a hangszeres előadóművészet több évszázados fejlődése során, – akárcsak a világtörténelemben – példátlan változást és átalakulást jelentett a huszadik század, és különösképp e két művész befolyása. Olyan áttörést értek el, mely korunk hangszeres zeneirodalmát is döntően átformálta és ez a folyamat megállíthatatlanul folytatódik és alakul napjainkban is.

Jóllehet segítségükre lehetett az a technikai fejlődés, amit a huszadik század jelentett akárcsak a tudományban, úgy a kultúra terén is, és amivel elődeik – noha meg lett volna bennük a törekvés – nem rendelkezhetek.

Dolgozatomban kronológiát követve haladok végig először a zeneirodalomban, majd e két művész élettörténetén és megpróbálok egy olyan képet formálni, melyben rávilágítom az olvasót azokra a sarkalatos összefüggésekre, melyek kialakították a brácsa szerepét anélkül, hogy bármiféle kritikát vagy párhuzamot vonnék e két művész életpályája között.

Hangsúlyozom, hogy dolgozatom azt a célt szolgálja, hogy bemutassa ezt a történelmi fejezetet és nem pedig azért, hogy kritikai képet alkosson. S hogy miért épp William Primrose-t, és Yuri Bashmet-et választottam? Véleményem szerint ez a két személy meghatározó volt minden szempontból és életművük voltaképp átíveli az egész huszadik századot. Noha két teljesen eltérő kultúrából származnak, a zeneművészet jóvoltából ugyanazt a nyelvet beszélik és olyan inspirációt jelentettek és talán még jelentenek mind a mai napig is, mely döntően átalakította nemcsak a brácsa, mint hangszer jelentőségét, de az egész vonós-hangszeres kultúrát.

Művészetük által a brácsa, mint a hajdani kísérőhangszer egy csapásra kikerülhetett a koncertpódiumokra és a nagyközönség is meggyőződhetett róla, hogy a mélyhegedű nem csupán zenekari vagy kísérő játékra alkalmas. Természetesen ehhez nagyban hozzájárult művészetükön kívül ambíciójuk is, hogy ezen a mellőzött helyzeten változtassanak is és úgy hiszem, ha összefüggéseiben nézzük életpályájukat, mint

egymást követő adott esetben egymásra ható következményként, ez a változás elérte célját és sikeresen végbement.

Értekezésemet három részre osztottam: az első részben zenetörténeti áttekintésként megpróbálom összefoglalni – a teljesség igénye nélkül – azokat a momentumokat, amelyek végigvezették a brácsa szólistikus zeneirodalmi szerepét a huszadik század elejéig. Kik és milyen művekkel próbáltak kitörni a brácsa több évszázados elnyomott, vagy épp mellőzött szerepéből. Sajnos a csekély zenetörténeti dokumentumok miatt csak érintőlegesen, vagy épp hiányosan áll módomban közölni a művek keletkezési körülményeire, vagy az előadókra vonatkozó adatokat. Majd a két művész élettörténetével folytatom, részletezve azokat a momentumokat, amelyek megváltoztatták ezt a helyzetet és amelyben a nekik ajánlott, illetve az általuk közreadott művekkel is foglalkozom. Végezetül pedig azokat a hangszeres irodalmi műveket veszem górcső alá, amelyeket mindkét művész akár több alkalommal is rögzített életművében bizonyos időintervallumok és változások tükrében.

Az elemzés során olyan interpretációs megoldásokat vizsgálok, melyek megváltoztatták az egész hangszeres játékmódot és nagymértékben inspirálták az azóta kialakult előadásformát és hangszeres kultúrát.

„A brácsa, mint szólóhangszer?” - történeti áttekintés a barokktól a huszadik századig

A mélyhegedű zeneirodalma évszázadokon keresztül tartó fejlődése során folyamatosan változott. Már a barokk korban (például János-passió) és a klasszikus stílusban is kísérleteztek szólóhangszeres lehetőségeivel annak ellenére, hogy az igazi változást a huszadik század jelentette. Sokak számára még akkor is kérdés maradt az alcímben idézett közhely, amikor egy művész tökéletesen birtokában volt azon képességeknek, amik ahhoz szükségesek, hogy ezen az évszázados tévhiten változtatni tudjanak. Megannyi sikeres művészpálya és életsors kellett ahhoz, hogy ez a közhely megváltozzon és napjainkra inkább jóleső mosolyt csaljon a közönség arcára gúnyos közöny helyett.

A hangszer strukturális fejlődése során kölcsönösen hatott a zeneirodalmi művek keletkezésére. Nehéz zenetörténetileg áttekinteni ezt az időszakot, mivel ebben a korszakban jelentős szerepe volt egy másik hangszernek is, a viola d'amore-nak. Olyan kiváló zeneszerzők alkottak eme hangszerre, mint Johann Sebastian Bach (János-passió), Antonio Vivaldi (1678-1741) aki 6 versenyművet komponált viola d'amore-ra (RV 392-397), vagy Georg Philipp Telemann (1681-1767).

A barokk zenében olyan kiváló zeneszerzők osztottak szólószerepet a brácsának, mint például Johann Sebastian Bach (1685-1750) a VI. Brandenburgi Versenyben (BWV 1051), ahol rögtön 2 szólóbrácsa is jelen van. Bach, aki maga is szívesen játszott ezen a hangszeren, széles skálán váltogatja a hangszer kamarazenei, illetve szólóhangszer adta lehetőségeit. Élesen elkülöníti a dallamszerkezet és a ritmikus kíséret színét és pontosan tudatában van annak, hogy mely regiszterekben játszhat dallamot a brácsa anélkül, hogy a harmóniai kíséret elfedné a szólóhangszert. Ebben a concerto grosso-ban hatszólamú hangszerelést hallunk, 2 kontrasztos, de egyaránt mély regiszterben játszó trióformációval. Két brácsával és gordonkával (a „modern” négyhúrosokkal) az egyik oldalon, illetve 2 viola da gambával és egy violonéval (a „régimódi” hathúrosokkal) a másik oldalon.¹

Az első versenymű, amely már szólista feladatokat kínált a kor művészeinek Telemann G-dúr brácsaversenye (TWV 51: G9), ami 1740 körül látott napvilágot.

¹ Grove Music Online Zenei Lexikon a továbbiakban Grove

A négy tételes concerto a templomi szonáta tételrendjét követi (Largo, Allegro, Andante, Presto).

Sajnos a zenetörténeti feljegyzések nem tartalmaznak olyan pontos információkat, amelyek bizonyítékkal szolgálnának arra, hogy milyen alkalomra, mikor illetve kinek írhatta Telemann ezt a kompozíciót.

A klasszicizmusban már komolyabb fejlődést ért el a hangszer mind a készítés struktúrája terén, mind pedig a zeneirodalmi művekben.

Ebben az időszakban a mélyhegedű legnagyobb szerepét a bécsi klasszikus nagymesterek kamarazenéjében (duók, triók, kvartettek) érte el, mely a hangszer sajátosságainak kiaknázható kincsestárát jelentette. Olyan kamarazenei művekkel ajándékozták meg a mélyhegedűsöket, melyek némelyike már komolyabb, olykor szólistikus és technikailag is igen nehéz feladat elé állította az előadókat.

Ilyen például Haydn Op.33-as vonósnégyese, illetve Mozart 1789-es két brácsás kvintettje (KV516), 1790-es utolsó kvartettje (KV590), ezen kívül Beethoven Rasumovsky kvartettjei és az ezt követően keletkezett vonósnégyesek.

Mindezek ellenére mégis akadt néhány zeneszerző, akit megihletett a hangszerben rejlő szólistikus lehetőség, olykor épp azért, mert maga a zeneszerző is kitűnő hangszeres előadóművész volt.

A mannheimi mester Carl Philipp Stamitz (1745-1801) nemcsak mint zeneszerző, hanem mint hangszeres előadóművész is előszeretettel használta a brácsát és a viola d'amore-t. Az egyetemes zenetörténet dokumentumai alapján Stamitzot tekinthetjük az első művésznek, aki szólistaként lépett pódiumra brácsával a kezében. Johann Nikolaus Forkel² 1782-es *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, Leipzig* című művében így vélekedik a művésről:

„De vajon nem kötelezné-e el magát azonnal a brácsának és nem emelné-e rögvest a brácsát a kedvenc hangszeri közé bárki, aki hallotta Stamitzot játszani az ő fenséges és lágy stílusával, ami csupán a hallgató számára tűnhet különösnek”.³

Majd később 1792-ben Ernst Ludwig Gerber⁴ *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* című művében így ír Stamitzról:

² (1749-1818) Német zenetudós, Bach-kutató, az egyetemes zenetudomány megteremtője.

³ Grove

„Minő rendkívüli művészettel és könnyedséggel játszik ő a brácsán. Mily gyönyörű, mennyei édes hangon játszik, mely a csodás cantilenákat oly gyengéden fülünkbe csempészi.”⁵

Stamitz hat versenyműve élte túl az évszázadokat, köztük három viola d'amore-ra komponált concerto. Mégis talán legismertebb versenyműve a D-dúr No.1. A mű keletkezési körülményeiről mindössze néhány adat áll rendelkezésünkre. Annyi bizonyos, hogy Stamitz saját magának írta valamikor az 1770-as évek elején. A premierje 1772-ben volt Bécsben a szerző szólójával, melyet Eduard Hanslick⁶ kritikájából tudunk. (*Geschichte des Concertwesens in Wien R/1979*)⁷

A korszak másik jelentős műve Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) D-dúr versenyműve. Hoffmeister több kamaraművet is komponált a brácsára, sőt 12 etűdöt is írt, melyből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ebben az időszakban már próbáltak változtatni a korszak muzikusainak hangszerteknikai szintjén. Nem kevésbé érdekes zenetörténeti szempontból, hogy 1785-ben maga a zeneszerző alapította az egyik legelső zeneműkiadót Bécsben, amely Hoffmeister saját művei mellett Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dittersdorf, Albrechtsberger és Vanhal műveinek kiadásával foglalkozott. Mozart – aki nem melleleg nagy tisztelettel beszélt Hoffmeisteréről – vonósnégyest is komponált neki (D 499).

Beethoven pedig („a legkedvesebb testvér”) megszólítással írta levelét Hoffmeisterhez. Sajnos itt sem lehet pontosan meghatározni, hogy milyen alkalomra és mikor keletkezett a mű. Annyi bizonyos, hogy valamivel az 1799-es esztendő megelőzően komponálta Hoffmeister.

Érdekes megemlítenem, hogy bár e két klasszikus versenymű – Mozart Sinfonia Concertante-ja mellett – a legfontosabb pillére a XVIII. századi brácsairodalomnak, William Primrose és Yuri Bashmet egyetlen hangfelvételt sem készített belőlük és a felkutatott koncertprogramok műsorában sem találtam arra utaló jelet, hogy valaha is műsorra tűzték volna Stamitz, vagy Hoffmeister versenyművét.

⁴ (1746-1819) Német zeneszerző. Az 1810-ben kiadott kétkötetes zenetörténeti, és életrajzi lexikon szerzője.

⁵ Grove

⁶ (1825-1904) cseh származású zenekritikus, zeneesztéta.

⁷ Carl Stamitz: Viola Concerto No. 1 G. Henle Verlag, München 2003

A klasszikus stílus másik nagy szólista egyénisége Stamitz mellett, Alessandro Rolla (1757-1814) olasz származású hegedű és brácsaművész volt. Rolla ötvözte a romantikus bel canto stílust és a hajdani Vivaldi-, illetve Corelli-féle virtuóz olasz vonós játékmódot, melynek konklúziójaként kialakította azt a virtuóz ugyanakkor éneklő stílust, amit később a nagy olasz hegedűművész, Niccolò Paganini is követett, aki nem mellesleg egy időben a tanítványa is volt és számos koncertet adtak közösen. 1808-tól közel 30 éven át volt a Milánói Konzervatórium hegedű- és brácsatanára. Rolla nemcsak mint hangszeres szólista, hanem zeneszerzőként is előszeretettel használta a brácsát. Több brácsaversenyt és virtuóz előadási darabot is komponált e hangszerre, melyek sajnos a huszadik század második feléig a feledés homályába merültek.⁸ Rolla fontos szerepet játszott a hegedű és a brácsa technikai fejlődésében. Neki köszönhető néhány olyan technikai újítás, amelyeket később Paganini is előszeretettel alkalmazott darabjaiban és fellépésein is. Ilyen például a balkéz-pizzicato, repülő staccato, nagyon gyors diatonikus - kromatikus felfelé, illetve lefelé ívelő skála, akkordikus felbontás, magas pozícióban lévő hangok és oktávmenetek, melyek színesítették a virtuóz játékmódot. Ez az intenzív virtuozitás olyan technikai innovációt jelentett a mélyhegedű előadás-kultúrájában, mely gyakorlatilag teljesen ismeretlen volt korábban.

Mégis a korszak zeneirodalmi koronáját W. A. Mozart Sinfonia Concertante-ja (KV364) jelentette, mely méltó befejezése volt a klasszikus stílus próbálkozásainak. Mozart már a kamaramuzsikában is kegyes volt a brácsához, hiszen kvartettezés közben is gyakran választotta ezt a hangszert. A Sinfonia Concertante-val azonban olyan – addig példátlan – művet alkotott mind zeneileg, mind technikailag, mely azóta is a szólisták műsorának egyik gyöngyszeme.

Mozart 1779-ben komponálta ezt a művét és a hegedűszólamot valószínűleg a kor legkiválóbb salzburgi hegedűsének, Antonio Brunettinek írta. Vele egyenrangú brácsaművészről sajnos nincsenek adatok mindazonáltal elképzelhető, hogy a brácsaszólamot maga Mozart adta elő, hiszen ezen a hangszeren is kiválóan játszott

⁸ Közel 500 művet komponált, köztük 14 brácsaversenyt és több kamaradarabot brácsaszóolóval.

és mint ahogy előbb említettem, előszeretettel brácsázott a barátaival közösen előadott vonós kamarazenében.

Ahhoz, hogy a hegedűvel egyenrangú partnerré tegye a brácsa hangszínét, innovatív módszert választott. Scordaturában jegyezte le a brácsaszólót Esz-dúr helyett D-dúrban. Fél hanggal feljebb emelte a szólóbrácsa hangolását azért, hogy élesebben szóljon és így jobban hasonlítson a hegedűhanghoz. Ezzel a technikai megoldással sokkal több üres húrt lehet használni és lényegesen felhangdúsabb a hangszín.

Ezt a hangszerteknikai trükköt később Paganini is gyakran alkalmazta hangversenyein. És még számos példát mondhatnánk az azóta kialakult zeneirodalmi művekből.

Ilyen lehetőségekkel teli évtizedek után jutunk el a XIX. század jelentősebb felemelkedéséhez – noha még korántsem a végleges átütő változáshoz – és azokhoz az időkhöz, amelyek alkalmat adhattak olyan művek keletkezésére, mint Berlioz: Harold Itáliában című kompozíciója, vagy épp a két Brahms klarinétsonáta megszületésére, amit épp a mester jóvoltából jegyezhetünk brácsaszonátaként is.

Hector Berlioz (1803-1869) napjainkban is népszerű Harold Itáliában című művét 1834-ben komponálta, melyet a XIX. század legnagyobb hegedűs egyénisége, Niccolò Paganini inspirált, aki odaadó barátja volt a zeneszerzőnek. Olyannyira, hogy amikor Berlioz két szerzői hangversenye is megbukott azért, hogy a pénzügyi problémákból kimentse, Paganini nagyobb összeggel támogatta a bajbajutott zeneszerzőt. 1838 decemberében Paganini súlyos betegsége közepette elküldi fiát, Achille-t Berliozhoz egy levéllel:

„...Beethoven halála után szelleme csak Berliozban támadhatott fel újra...én, aki nagyszerű műveinek tanúja lehettem, melyek méltók egy lángelméhez...kötelességemnek tartom, hogy Önnek tiszteleti ajándékként 20 000 frankot ajánljak fel azzal a kéréssel, hogy ne utasítsa vissza ezt az összeget...”⁹

Berliozban már korábban megszületett az ötlet, hogy szimfóniát ír amelyben a szólóhangszernek, bár nem versenyműszerűen, de kiemelkedő, afféle protagonista szerepe van. Ezt új művében készült megvalósítani, amelyben a főhős megszemélyesítője a szólóbrácsa. Ehhez Byron Childe Harold's Pilgrimage című művéből merítette az ihletet. Paganini, a démoni erővel megáldott előadóművész, aki

⁹ Ormay Imre: Niccolò Paganini életének krónikája, Zeneműkiadó Vállalat, 1966 (46.)
Továbbiakban Ormay

diadalútjain városokat, országokat hozott romantikus lázba és olyan művészeket ihletett meg, mint Liszt Ferenc, Robert Schumann és természetesen Hector Berlioz, megtestesítette a korszak megálmodott romantikus művész alakját.¹⁰ Az ördög hegedűsének nevezett művész 1832 őszén, egy sikeres szerzői hangverseny után kereste fel Berliozt és brácsaszólóra írt művet rendelt tőle. Ennek körülményeiről Berlioz emlékirataiból értesülhetünk:

„...Paganini meglátogatott...és ekkor azt mondta: van egy nagyszerű Stradivari-brácsám¹¹...csak önt tartom képesnek arra, hogy számomra egy szólót írjon erre a hangszerre...”¹²

Természetesen mint később kiderült, a terv ebben a formájában nem valósult meg. A Harold keletkezési körülményei mögött Paganinin kívül egy másik meghatározó művész is áll, Beethoven, akinek szelleme mintegy korszak jelképeként befolyásolta Berlioz hangvételt. Ami a műben a szimfóniára emlékeztet az Beethovené, ami a versenyműre, az az ördög hegedűsének hatása. Berlioz azonban kétségtelenül egyénien válogatta meg a szimfonikus és versenymű-szerű elemeket. Mint ahogy korábban említettem, a zeneszerző emlékiratai szerint a kompozíció első vázlataiban brácsaversenynek készült Paganini felkérésére. Azonban a hegedűművész nem találta elég szólisztikusnak a koncertáló brácsaszólót, Berlioz pedig nem hajlott engedményekre, így végül a darab amolyan felemás műfajú versenymű-szimfónia lett.¹³ A zenetörténeti dokumentumok szerint azonban Paganini nem visszautasította a Harold előadását, hanem meggyengült egészsége akadályozta meg abban, hogy közreműködjön a darab bemutatóján, hiszen betegsége miatt jóval a premier előtt el kellett hagynia Párizst.¹⁴

¹⁰ Dr. Batta András műelemzése; Kroó György: A Hét Zeneműve, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1980, továbbiakban Dr. Batta András

¹¹ Paganini 1731-ben készített Stradivari brácsája az egyik az alig tucatnyi hangszer közül, ami a mai napig épségben fenn maradt. 1994 óta a Nippon Music Foundation tulajdonában van egy teljes Stradivari vonósnegyes-garnitúra részeként és jelenleg a Tokyo Quartet művésze, Kazuhide Isomura használja.(Paganini-Mendelssohn Stradivarius)

¹² Ormay 48.

¹³ Dr. Batta András

¹⁴ Kroó György: Hector Berlioz, Gondolat Kiadó, Budapest 1960 (85.)

A darabot végül 1834. november 22-én mutatták be a Párizsi Konzervatóriumban furcsa módon nem a szerző, hanem Narcisse Girard vezényletével és Chrétien Urhan¹⁵ brácsaművész szólójával.

Paganini 1834 tavaszán Angliába megy koncertkörútra. Négy vidéki hangversenye közül az egyik alkalommal brácsán játszik kísérletképp.¹⁶ Valószínűleg erre a hangversenyre komponálta egyetlen brácsaművét, *Sonata Per la Grand'Viola* címmel.

A hangszerválasztás tekintetében nem egyértelműek a jelek arra vonatkozólag, hogy miért illetve hogyan választotta Berlioz ezt a hangszeret. Bizonyos dokumentumok szerint ugyanis maga Paganini kérte a szólót a mélyhegedűre, azonban ennek ellentmondó dokumentumok szerint Berlioz már korábban – mielőtt Paganinivel találkozott volna – eldöntötte, hogy brácsaszólóra komponálja a főhős alakját. Így nem egyértelmű, hogy mi alapján választotta a komponista ezt a hangszeret.

Paganini csak néhány esztendővel később, 1838 decemberében hallhatta a művet először, épp akkor, amikor Berlioz élete legnagyobb sikerét könyvelhette el. A hangverseny után Berliozhoz sietett és elragadtatott szavakkal fejezte ki csodálatát, majd karjánál fogva megragadta a zeneszerzőt, magával húzta a pódiumra, térdre vetette magát és megcsókolta a kezét.¹⁷

Berlioz a Harold-szimfónia egyes tételeivel nemcsak romantikus jelenettípusokat, hanem új műfajt is előlegez: a szimfonikus költeményt.

Liszt Ferenc – aki a programzene védelmében írja meg gondolatait – a későbbiekben így vélekedik a műről:

„Berlioz ebben a művében azokon az ellentéteken elmélkedik, amelyek a mennyeeien vidám Itália és egy a csalódásoktól és a fájdalomtól túltelített szív közvetlen érintkezéséből fakadtak; olyan ellentétekről, amelyek akkor keletkeznek, ha ez a szív a filozófiai töprengések börtönéből a múlt nagy árnyait elfeledve a tömeg tarka hajszájába kerül, az életteli jelenbe, amely a lét örömet többre tartja a börtönök dicsőségénél. A szimfónia címe Harold Itáliában; a komponista szándéka félreismerhetetlenül az, hogy visszaadja benyomásait, amelyeket ennek az országnak gyönyörű természete, lakóinak zabolátlan, érzéken izzó és szeretetre méltó egyénisége vált ki olyan fájdalomtól sorvadó lélekből, mint amilyen Haroldé a szimfónia monódiájában. Látjuk a vándort, az égő fájdalmat körülvevő csodás környezetben, olyan soha nem csillapodó nyugtalansággal, a szellem olyan csalódásával, azzal a boldogtalan hangulattal telítve, amelynek típusa az irodalomban Byronhoz

¹⁵ 1790-1845 Francia hegedű-, és brácsaművész. Rodolphe Kreutzer, és Pierre Rode tanítványa.

¹⁶ Ormay

¹⁷ Ormay

fűződik. Byront Görögországban érte a vég, és halálával egy nemes költőlélek meggyőződését hangsúlyozta. Berlioz Haroldja a sötét barlangban, itáliai rablókka körülvéve inkább kiüríti a méregpoharat, és utolsó sóhajával utolsó átkot szór az általa megvetett emberiségre...¹⁸

Berlioz Haroldja után majdnem hatvanévnél csend következik, hiszen a századfordulóig nem következett be nagyobb változás. Ennek nagyrészt az volt az oka, hogy a XIX. század elejétől kezdve nagyszámú brácsaátiratok készültek, melyek ugyan bővítették a mélyhegedű irodalmát, de direkt módon nem inspirálták a zeneszerzőket új művek keletkezésére. Ezeket az átiratokat többnyire brácsaművészek készítették.¹⁹ Ilyen átiratban került a repertoárba Johann Sebastian Bach hat csellósztíve (BWV1007-1012), mely csak a huszadik század első felében jelent meg kiadásban. Ezen kívül a három gembaszónátja is elkészült. A legismertebb átíratot Ernst Naumann német zeneszerző készítette és a II. Világháború előtt adta ki a Breitkopf & Härtel kiadó.²⁰ Így nem véletlen, hogy a romantika egyik legnagyobb mestere Johannes Brahms is csak élete utolsó részében szentelt néhány művet a brácsairodalomnak.

Brahms, aki egész életében megkülönböztetett figyelemmel viseltetett a kamarazene iránt, és aki talán soha nem látott módon alakította ki az igencsak rá jellemző romantikus vonós hangzást, teljes mértékben értékelte a brácsa potenciális lehetőségeit és ezeket ki is használta minden kamaraművében. Úgy tűnik Brahms nem osztotta a korában igencsak általános nézetet, miszerint a brácsa egy „hátrányos helyzetű” hangszer, sőt már a húszas évek közepén is kifejezi a hangszerbe vetett hitét amit az Op. 16-os Szerenád is bizonyít, ahol nem használ hegedűket és a szoprán témát a brácsán jeleníti meg. De ugyanezt figyelhetjük meg mindhárom vonósnégyesében (Op. 51/1,2; Op. 67) is és szintén ezt a tényt bizonyítja még az alt hangra, zongorára és brácsára írott Op. 91-es, Brácsadalok című műve.

Brahms 1894 nyarán, nem sokkal halála előtt komponálta utolsó két kamaradarabját. A művek Bad Ischl-beli tartózkodása idején készültek, ahol a Brahms a nyarakat töltötte. Az Op. 120. No. 1,2 két klarinétsonátáját úgy komponálta, hogy alternatív hangszerként brácsával is előadható. Természetes ugyanezen az elven használható mélyhegedű az Op. 114-es a-moll trióban klarinét helyett. De a szonátákban ahelyett,

¹⁸ Kroó György: Hector Berlioz, Gondolat Kiadó, Budapest 1960 (87.)

¹⁹ Henri Casadesus (1879-1947) francia brácsaművész ebben az időszakban készítette el J. C. Bach átíratát, majd Handel h-moll brácsaversenyét, melyekről a későbbiekben derült ki, hogy az eredetileg átíratként publikált műveket ő maga írta a barokk zeneszerzők stílusában.

²⁰ Maurice Riley: The History of the Viola, Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980

hogy pusztán átiratot készített volna a klarinét verzióból, Brahms – zsenialitását bizonyítva – új részekkel gazdagította és regisztereket váltott, hogy hangszereszerűbbé tegye remekművét.

A szonáták első nyilvános premierje a Tonkünstlerverein-ben volt 1895. január 7-én Bécsben. Később Alfred Simrock a neves német kiadó publikálta először 1895 nyarán a szonátákat. Simrock közeli barátja volt Brahmsnak és műveinek is egyik legfontosabb kiadója. Simrock 1895. február 26-án kapta kézhez a zongorakivonatot és a klarinétszólamot, majd csak néhány nappal később a brácsaszólamot. Brahms késleltette a brácsaverzió tényleges publikálásának idejét, mialatt Richard Mühlfed turnén játszott a klarinétverziót. Talán Brahmsnak időre volt szüksége, amíg komponált néhány új részt és megváltoztatta a regisztereket, amivel kényelmesebbé tette a brácsa számára, (lásd 1-2. kottapélda).²¹



1. kottapélda: Brahms: Esz-dúr Szonáta Op. 120/2 I. tétel 40-41. ütem



2. kottapélda: Brahms: Esz-dúr Szonáta Op. 120/2 I. tétel 149-153. ütem

²¹ Brahms: Esz dúr Szonáta Op. 120/2 Wiener Urtext Edition, Musikverlag, Wien 1973

Véleményem szerint azonban nemcsak hangszerszerűbbé tette a műveket, hanem két teljesen más karakterű művet alkotott mindkét hangszerre, melyeknek ugyanaz a dallamuk, harmóniai hátterük, de más zenei gondolatot tükröznek. Ezt a gondolatot támasztja alá az olasz brácsaművész Bruno Giuranna érdekes véleménye is, melyet egy mesterkurzus alkalmából készített interjú során mondott az Esz-dúr szonátával kapcsolatban:

„Az első dolog, amit észreveszünk, ha megnézzük a zongorakivonatot, hogy számos helyen valaki az eredetihez képest egy oktávval alacsonyabbra rakta a brácsa szólamát. Biztosak lehetünk benne, hogy ezt az úgynevezett átiratot nem Brahms készítette...a zeneszerző valószínűleg beleegyezett, hogy kereskedelmi okokból az egyszerűsített verziót adják ki, talán azért, mert Brahms idejében alig néhány brácsaművész tudott magas pozíciókban játszani, és biztos, hogy nem líraian, vagy édesen...”²²

Ezáltal Giuranna arra mutat rá, hogy a legtöbb manapság előadott kiadást, nem Brahms készítette. Véleménye szerint ugyanis nincs ok arra, hogy ezeket a kiadásokat vegyük alapul, hiszen napjaink brácsaművészei sokkal fejlettebb technikai felkészültséggel rendelkeznek, mint Brahms idejében. Javaslatára szerint az eredeti klarinét szólamot kell figyelembe venni, amennyire csak lehetséges. Ezért Giuranna szerint a legjobb változat az IMC kiadó kottája Milton Katims kiadásában, mely a leginkább azonos a klarinétszólammal. Bár Giuranna véleménye a brácsaverzió körülményeiről nem bizonyított mindazonáltal figyelemreméltó aspektus, mivel napjainkban sem lehet tudni ki, vagy mi ihlette meg a XIX. század romantikus mesterét e hangszer lehetőségére. Talán sikerül kideríteni Brahms eredeti szándékát megvizsgálva az autográfot, mely szerencsére még létezik. A kézirat és az eredeti klarinét- illetve brácsaszólam melyet Brahms írt át jelenleg Hamburgban található, a Staats- und Universitätsbibliothek-ban.²³

Mindazonáltal hálásak lehetünk Brahmsnak, hiszen a mesternek köszönhetően a romantika korszakában két hatalmas kincssel bővült az addig igencsak karcsú brácsairodalom.

²² *The Strad* folyóirat 104 (1993) Bruno Giuranna mesterkurzusa Brahms Esz-dúr szonátájáról Op. 120/2

²³ Brahms: Esz dúr Szonáta Op. 120/2 Wiener Urtext Edition, Musikverlag, Wien 1973

Brahms halálát követően néhány évtizeden keresztül nem akadt zeneszerző aki e misztikus hangszer irodalmát szerette volna bővíteni, adott esetben egy inspiráló művész által. Pedig a századforduló idején született meg az angol származású brácsaművész, Lionel Tertis, aki Primrose és Bashmet előfutáraként végezte missziós munkásságát hangszere védelmében.

Lionel Tertis (1876-1975) változtatni akart az évszázados tradíciókon és erre jó példa volt, hogy rengeteg átíratot készített, többek között Tertis készítette el Elgar Csellóversenyének brácsaátíratát. Hangversenyei során pedig szintén a brácsaművész nevéhez fűződik J. S. Bach d-moll Chaconne (BWV 1004) művének előadása. A későbbiekben egyébként gramofonfelvételt is készített belőle. Tertis ugyanazt jelentette a huszadik században a brácsaművészetnek, mint Pablo Casals az egyetemes gordonkaművészet terén.²⁴ Tertis jól tudta, hogy a több százévnyi kiszolgáltatott helyzet után keresztes-háborút kell vívnia és minden eszközzel harcolnia kell, hogy a muzsikusként érdektelenségén és alacsony önbecsülésén változtatni tudjon. Tertis volt az első, aki ragaszkodott ahhoz a véleményéhez, hogy a brácsa különbözik a többi húros hangszertől és saját individuumként kell kezelni. Nehéz, hosszú évtizedekig tartó harcot folytatott ezért, és jobbára csak másodosztálybeli angol muzsikusként és zeneszerzők elismerését, rokonszenvét sikerült kivívnia.

De ennek ellenére megteremtette azt az utat, melyet később Primrose majd Bashmet is bejárhatott, és ezáltal más perspektívába helyezte a brácsa zenetörténetben betöltött szerepét.²⁵

Meghatározó személyiségének és művészetének ékes bizonyítéka, hogy a huszadik század első brácsaversenyét Walton neki dedikálta.

William Walton brácsaversenyét 1929-ben komponálta Sir Thomas Beecham felkérésére. Premierje 1929. október 3-án volt Londonban a Queen's Hall-ban. Tertis azonban visszautasította a brácsaverseny előadását, így – Tertis ajánlására – azt az ifjú brácsaművész Paul Hindemith mutatta be. A Későbbiekben azonban felvette

²⁴ Casals és Tertis egy napon születtek (1876. december 29.), és egész életükben szoros baráti kapcsolatban voltak.

²⁵ Tertis életművének megőrzése emlékéül özvegye, Mrs. Lillian Tertis 1980-ban nemzetközi brácsaversenyt és fesztivált alapított, mely négyévente kerül megrendezésre az Anglia és Írország között fekvő Man-szigeten.

koncertprogramja közé. A premier visszautasításának körülményeiről így ír későbbi emlékirataiban:

„...Nem éreztem jól magam abban az időszakban, de igaz ami igaz, nem szívesen tanultam volna meg Walton stílusát. Zenei nyelvezetének újdonságai, ami manapság már teljesen logikusnak és meghatározó zenei irányvonalnak tűnnek, akkoriban elborzasztottak...”²⁶

A későbbiekben a versenymű meghatározó programja lett a huszadik századi brácsairodalomnak és – amint azt az idézet is mutatja – Tertis is belátta, hogy a versenymű hangvétele csupán kezdetben tűnt kivételesnek.

A századforduló idején Tertis előadói munkássága mellett, Paul Hindemith (1895-1963) művészete volt a legmeghatározóbb. Hindemith brácsaművészként mindössze néhány alkalommal lépett pódiumra és jóval inkább alkotóművészként, mint előadóművészként befolyásolta brácsairodalom és az egyetemes brácsaművészet alakulását. Hindemith esetében ugyanarról a szerencsés egybeesésről beszélhetünk, mint Stamitz esetében, hiszen gyakorló brácsaművészként pontosan tudta mit és hogyan komponáljon figyelembe véve a hangszer adottságait. Zeneszerzőként számos új kompozícióval gazdagította a brácsairodalmat, melyeket saját maga mutatott be a nagyközönségnek.

Művei: I. Brácsaverseny (op.48)

I. Lebhaft; Bewegte Halbe; II. Ruhig gehend; III. Lebhaft; IV. Leicht bewegt;

V. sehr Lebhaft

1930-ban írta első brácsaversenyét, melyet a Milhaud házaspárnak ajánlott. Zenekari összeállítása ebben a műben is rendhagyónak számít: a hegedűk, a brácsák és az ütőhangszerek hiányoznak belőle. A mély vonósokat és a fűvósokat azonban megerősítetten kívánja megszólaltatni, a zeneszerző ily módon éri el a mű különleges, erőteljes olykor markáns hangzását.

²⁶ Lionel Tertis: *My Viola and I*, Kahn & Averill, London, 1991 (36.)

II. Brácsaverseny ("Der Schwanendreher")

I.Langsam-Mäßig bewegt mit kraft; II.Sehr ruhig-Fugato; III.Mäßig schnell

1935-ben írta második brácsaversenyét. Nevét arról a népdalról nyerte, amely a zárótétel variációinak témáját képezi: „Seid ihr nicht der Schwanendreher” (Schwanderer-kintornás). A művet keletkezése évében, 1935. november 14-én mutatták be az Amszterdami Concertgebouw Zenekarral és Willem Mengelberg vezényletével, a brácsaszólót a szerző játszotta. A partitúrában a következő programszöveg olvasható:

„Egy vándorszínész vidám társaságba került ahol bemutatja mindazt, amit idegen országokból magával hozott: komoly és vidám dalokat, végül pedig egy táncdarabot. Vérteli színészként kibővíti, kidíszíti a dallamokat, előjátékkal és rögtönzésekkel látja el azokat, kedve és tehetsége szerint. Ez a középkori jelenet sugalmazta a kompozíciót.”²⁷

De a brácsaversenyeken kívül gazdag szóló- és zongorás művekkel is gyarapította a brácsairodalmat. Négy kifejezetten szólóhangszerre komponált szonátát írt: *Sonate Op. 11/5*; *Sonate Op.25/1*; *Sonate 31/4*; *Sonate(1923)*. Ezen kívül öt zongorakíséretes kompozíció született: *Sonate in F Op.11/4*; *Sonate Op. 25/4*; *Sonate (1939)*; *Trauermusik (1936)*; *Meditation*

Hindemith gazdag és színes művészete korának kimagasló művészei és zeneszerzői közé emelte. Brácsára komponált műveinek hangvétele és technikai háttere új perspektívát mutatott a huszadik század elején, mely sajnos a kor tradicionális előadóinak körében ismeretlennek és bizonyos fókig tabunak számított. Olyan technikai és hangszerbiztonsági eszközöket igényelt, melyek a korszak előadói közül csak néhány művésznak volt birtokában és sajnos évtizedeket kellett várni, hogy újra felfedezzék és előadják Hindemith kompozícióit.

²⁷ Hindemith: Der Schwanendreher; B Schott's Söhne, Mainz, 1936, renewed 1964

A huszadik század eleji vonós kultúra

Az orosz hegedűiskola kialakulása; Auer Lipót és tanítványai

A századforduló idején olyan korszakhoz érkezünk el, mely döntő hatást gyakorolt az addig ismert vonós-hangszeres történelemre. A hegedűjáték szempontjából azért érkezünk egy fontos periódushoz, mert ebben az időben alakult ki az orosz hegedűiskola, mely meghatározta az egész huszadik századot. Több generációnyi hegedűművész lett részese olykor közvetlenül, olykor közvetve ennek az új játéktílusnak. Az addig ismert olasz, francia-belga, magyar és német hegedűiskolák körébe robbanásszerű változást hozott egy magyar hegedűművész és pedagógus, Auer Lipót neve. A veszprémi születésű Auer, aki Hannoverben Joachim József tanítványa volt, 1865-ben telepedett le Szentpéterváron ahol a Konzervatóriumban kezdett tanítani. 1874-től a cár szólistája. Annak ellenére, hogy Oroszországban telepedett le, ápolta magyar kapcsolatait. 1896-ban a Budapesti Filharmoniai Társaság és a Zeneakadémia tiszteletbeli tagjává választották. Egyetlen magyar növendéke: Melles Béla volt. Utolsó magyarországi hangversenyét 1906-ban adta Budapesten. 1918-ban a monarchia bukását követően a bolsevik rezsim elől Amerikába menekült, ahol haláláig a Juilliard School-ban (New York) és a Curtis Institute-ban (Philadelphia) tanított.¹

Bár pályája kezdetén koncertező hegedűművészként volt aktív, korának legeredményesebb hegedűtanára volt. Hegedűművészi karrierjének ékes bizonyítéka, hogy Csajkovszkij és Glazunov is neki ajánlotta hegedűversenyét. Csajkovszkij hegedűversenyének dedikációját ugyan visszautasította mondván, hogy néhány rész nem tud olyan autentikusan megszólalni a hegedűn, ahogy azt a zeneszerző elképzelte. A sors fintora, hogy később élete során többször is előadta a művet, sőt a mű bizonyos részeihez hegedűszerűbb változatot írt Csajkovszkij versenyművében és tanítványai felvételeit (Jascha Heifetz, Nathan Milstein) napjainkban is az egyik legautentikusabb és legjobb előadásként tartják számon. Később egyébként Csajkovszkij szintén neki ajánlotta az 1875-ben komponált Melankolikus Szerenád című művét.

¹ Brockhaus Riemann Zenei Lexikon, a továbbiakban Brockhaus

Pedagógiai munkássága révén meghonosította az úgynevezett „pétervári - vonófogást” melyben nagyobb szerepet játszik a jobb kéz mutatójja és a csukló, mint korábban bármikor. Ez egy teljesen új hangképzést eredményezett.

Módszere, melyet metodikai könyvben is rögzített napjainkban az orosz-szovjet és az amerikai hegedűiskolában él tovább. Növendékei világhírű és példaértékű hegedűművészek lettek, meghonosítva Auer pedagógiai módszerét az Egyesült Államokban. Tanítványai sorába tartozik: Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Toscha Seidel, Mischa Elman. Bár növendékei a hajdani Orosz Birodalom különböző tartományaiban nőttek fel, hosszú utat tettek meg azért, hogy Auernél tanulhassanak Szentpéterváron, ami már akkoriban is egyfajta privilégiumot jelentett. Auer szigorú és kemény pedagógus volt, ellenvetést nem tűrő módon kizárta osztályából a fegyelmezetlen, vagy hanyag diákokat. A felkészült és arra érdemes diákokat viszont támogatta és segítő kezet nyújtott nekik ahol csak lehetett. Jobb hangszerekkel és ösztöndíjakkal segítette a szegénysorból származó tanítványait és befolyása révén magas állami köröket keresett meg, hogy tartózkodási engedélyt szerezzen zsidó származású növendékei számára.

Tanítványait nemcsak az iskola keretei között oktatta, hanem próbált személyiségük fejlődésére is hatni. Szorgalmazta, hogy olvassanak és tanuljanak idegen nyelveket, melyről tudta, hogy a sikeres nemzetközi karrier első feltétele.

Olykor még egy-egy tanítványa karrierjének kezdete után is rajta tartotta atyai tekintetét, így például elkísérte Mischa Elman-t angliai debütálására és Efrem Zimbalist-tal is továbbdolgozott amerikai debütálását követően.

Auer, – akárcsak Liszt Ferenc – tanítványaival nem a technikai megoldásokra fókuszált elsősorban, hanem az előadásra és a zenei koncepcióra vezette rá tanítványait. Ahogy Auer egykori tanítványa, Nathan Milstein egy portréfilmben adott interjú során leírja módszerét:

„Ha valamilyen technikai problémám akadt Auer nem segített hanem hagyta, hogy magam jöjjek rá a megoldásra... ne a kezeddal gondolkodj, hanem a fejeddal... találj ki bármit”²

² *Master of Invention*, Nathan Milstein portréfilmje, Allegro Films London, 1992

A bölcs pedagógus ezekkel a szavakkal ösztönözte az innovációk mesterét, Nathan Milstein-t aki egész életében újszerű megoldásokon, artikulációkon gondolkodott.

Ily módon Auer pedagógiai munkássága és hallatlan tehetséges növendékei segítségével, elindulhatott az orosz hegedűiskola, mely napjainkban is meghatározó részét képezi az európai és immár az amerikai vonós hangszeres kultúrának.

A francia-belga hegedűiskola: Eugène Ysaÿe és tanítványai

A huszadik század első felének másik meghatározó hegedűiskoláját, a francia-belga hegedűiskolát, Eugène Ysaÿe (1858-1931) neve fémjelzi. Itt már egy tradíciókon alapuló, kialakult hegedűiskoláról beszélhetünk, amely a XIX. század közepéig nyúlik vissza. A francia-belga hegedűiskola alapjait Charles August de Bériot belga hegedűművész (1802-1870) tette le, amikor 1843-ban a Brüsszeli Konzervatórium vezető hegedűtanára lett. A belga hegedűiskola alapjai visszavezethetők a François Tourte (1747-1835) által készített modern vonó kialakulására, hiszen az általa kifejlesztett – napjainkban is használt – vonó korszerűbb jobbkéz-technikát igényelt. A belga hegedűiskola hangképzés-technikájának legszembetűnőbb képe az elegancia. A precíz balkéz technika mellett kialakított elegáns, nemes tónus, mely teljes terjedelmében használja a vonót mintegy rajzoló ecsetet. Mindezt az alkar segítségével éri el, mialatt a csukló és a felkar szinte mozdulatlan. Ez hangképzés-technikai szempontból éles ellentétben áll a Joachim-féle német hegedűiskolával, mely a csuklót használja és Auer Lipót koncepciójával is, melynek feltétele a teljes jobbkar használata.

Bériot pedagógiai pályájának eredményeként olyan tanítványok kerültek ki kezei alól, mint: Henri Vieuxtemps és Heinrich Wilhelm Ernst.³

Eugène Ysaÿe 1858-ban született Liège-ben. A fiatal tehetséges hegedűs először édesapjától tanult, majd autodidakta módon sajátította el a hegedűjátékot. 1876-ban, egy véletlen folytán Henri Vieuxtemps meghallotta fiatal génius hegedűjátékát és magához hívta a konzervatóriumba Ysaÿe-t, de a legendás professzor tanársegéde, Henryk Wieniawski is meghatározó volt, aki épp ebben az időben vette át a professzori kinevezését Brüsszelben. Vieuxtemps-ot lenyűgözte Ysaÿe hegedűjátéka és később baráti kapcsolat alakult ki mester és tanítványa között.

³ Brockhaus

Olykor közösen koncerteket adtak. Ilyen egyéniségek mellett Ysaÿe nemcsak része lehetett a belga hegedűiskolának, de személyében tovább élt és új lendületet vett mely átívelte a századfordulót, és később kiváló pedagógusként megannyi sikeres művészt adott a huszadik századnak.⁴

Brüsszeli tanulmányait követően szólistaként turnézott Európában és az Egyesült Államokban is és olyan művészekkel turnézott, mint Anton Rubinstein. Későbbi tanítványa Nathan Milstein egy Oroszországbeli turnéján hallotta először Ysaÿe-t játszani. Több neves zeneszerző is neki dedikálta kompozícióját. César Frank neki ajánlotta híres A-dúr hegedűszonátáját, Debussy pedig vonósnégyesét, melyet Ysaÿe mutatott be 1886-ban alapított kvartettjével. 1896-tól professzorként tanított Brüsszelben. Tanítványi közé tarozik: William Primrose, Josef Gingold, Nathan Milstein, Jascha Brodsky, Oscar Shumsky.

Korának iskolateremtő virtuózai közé tartozott, aki interpretációiban a technikai tudást a zenei kifejezés szolgálatába állította. Tehetségével és megnyerő személyiségével elbűvölte a világot. Temperamentumát tekintve megtestesítette a bohém, hedonista művész személyiségét.

Halálát követően emlékére alapították 1937-ben, az akkor még nevével fémjelzett nemzetközi hegedűversenyt, melynek legelső győztese a legendás orosz hegedűművész, David Oistrakh volt. A verseny nevét a II. Világháborút követően, a Concours Reine Elisabeth de Belgique névre változtatták, amely napjainkban az egyik legrangosabb nemzetközi zenei versenyek körébe tartozik.

⁴ Brockhaus

WILLIAM PRIMROSE

William Primrose életéről és pályafutásáról két meghatározó könyv és megannyi dokumentum tanúskodik. Önéletrajzi ihletésű könyvét, *Walk of the North Side* 1978-ban írta, melyből rengeteg olyan információra lelhetünk rá, mely történelmi fontossággal bírt bizonyos művek keletkezésére és meghatározó dokumentumok forrása a huszadik század művészegyéniségeinek életéről. Élete gyakorlatilag átívelte az egész huszadik századot és olyan perspektívából tekinthetett rá a kulturális szegmensre, melyre nagyon kevés muzsikusnak van lehetősége. Muzsikusként minden elért amit csak lehetett, és megannyi meghatározó személyiséggel találkozott pályája során, akikkel baráti kapcsolatban állt. Olyan információkat és gondolatokat ír le könyvében, melyek érdekes módon napjainkban beigazolódni látszanak, noha – a sors fintora folytán – az elmúlt harminc év során megannyi sikeres brácsaművész, vagy előadóművész indult el a komolyzene rögzös, olykor beláthatatlanul nehéz útján. Már a több mint harminc éve kiadott könyvében szentel néhány sort annak a ténynek, melyben leírja nézeteit a már akkoriban hanyatlás felé tendáló kultúra védelmében. Könyvének előszavában Yehudi Menuhin így ír a huszadik század eleji „kezdetekről” :

„...Bizonyára William Primrose volt az első „sztár” a brácsa történetében, és mikor William arról beszél, hogy olykor vonakodva kötöttek vele szerződést a karmesterek, mert nem akarták megbántani saját zenekaruk szólóbrácsását, érthető; hiszen, amikor William karrierje elkezdődött, nem voltak még „sztárok” és nem volt olyan éles határ a zenekar első brácsása és a szólóhangszeres között, sőt meglehetősen közel álltak egymáshoz hangszeres képességük szempontjából...”¹

¹ William Primrose: *Walk on the North Side*, Birgham Young University Press, Utah 1978
továbbiakban Primrose

Gyermekkor és a család

William Primrose 1904. augusztus 23-án született Glasgowban, Margaret-McInnis Whiteside Primrose és John Primrose gyermekeként. Három gyermekük közül, William volt az elsőszülött. Édesapja hegedűtanár és színházi muzsikus volt. Mialatt Edinburgh a skót főváros a sznobok városa volt, addig szülővárosa Glasgow, egy megszokott szmogos iparvárosként működött afféle kozmopolita városként, ahol mindvégig keveredtek a különböző nációjú emberek. A századforduló idején Skócia, Európa egyik fő kereskedelmi, ipari és intellektuális központja volt. Ennek és persze a két város örök versengésének köszönhetően – mely megnyilvánult mind a sport, mind a kultúra terén – a fiatal Williamnek már gyermekként alkalma volt olyan művészeket hallani Glasgowban, mint: Caruso, Ysaÿe, Elman, Kubelik, Kreisler, Szigeti és a London Vonósnégyes, melynek később Primrose maga is tagja lett. Glasgow zenei kultúrájához nagyban hozzájárult a Skót Zenekar, aminek Landon Ronald² volt a karmestere és akinek segítségével Primrose később Londonba tanulhatott tovább. De megfordultak ennél a zenekarnál többek között olyan neves karmesterek is, mint: Sir John Barbirolli és Széll György.

William zenei tanulmányait négy éves korában kezdte. Első hegedűtanára Camillo Ritter³ volt. Ritter azonnal belevetette a fiatal Williamet a Ševčík - gyakorlatokba, melyekkel hónapokon keresztül ostromolta a gyereket. Az alig négy éves Primrose életét csak a gyakorlatok és a skálák tették ki, melyek ugyan megkeserítették az életét, de később igencsak hasznosnak bizonyultak. Így William – az egykori Ševčík tanítvány által – részese lehetett annak az első generációnak, akik egyenes úton jutottak azokhoz az értékes hegedűtechnikai gyakorlatokhoz, melyek abban az időben csupán szájhagyomány útján terjedtek.

Williamet alig tízévesen beajánlotta Ritter korábbi tanárához, a híres pedagógushoz és módszertanárhoz Otakar Ševčíkhez, de ez a prágai tanulmányút egyrészt William fiatal kora, másrészt az I. Világháború kitörése miatt megghiúsult.

Primrose 1919-ben előjátszott Sir Ronald Landon karmesternek, a Skót Zenekar vezetőjének. A karmester nagyon elégedett volt William játékaival és közbenjárása

² Sir Ronald Landon (1873-1938) angol karmester a Guildhall School of Music igazgatója

³ Sajnos nincs róla sem születési, sem halálozási adat. Annyit tudni, hogy osztrák származású hegedűpedagógus volt, Otakar Ševčík és Joachim József tanítványa. A századfordulón Skócia legprominensebb pedagógusa volt.

révén sikerült megnyerni a város támogatását, hogy az alig 15 éves fiú ösztöndíjban részesülhessen és Londonban tanulhasson tovább. De a család nem akarta magára hagyni a fiatal William-et a világ egyik legnagyobb városában, így úgy döntöttek, hogy követik fiukat Londonba.

Tanulmányok

Elég nehezen sikerült a családnak lakást találni ebben az időszakban, hiszen épp csak véget ért a háború és a család is igen szűkös anyagi körülmények között élt. Végül szinte mindenüket pénzé tették és nagy nehezen, egy volt katona házában sikerült a családnak egy kisebb lakást bérelnie.

William a hírneves londoni zenei intézményben, a Guildhall School of Music-ban folytatta tanulmányait. Muzsikus édesapja révén Williamnek nem voltak hangszerproblémái. Édesapja tulajdonában volt egy 1735-ös Nicolas Gagliano hegedű és két Amati hangszer, egy hegedű és egy brácsa is, amelyen Primrose – a hangszerváltást követően – évtizedekig játszott.⁴ Érdekes firtora a sorsnak, hogy – Primrose emlékiratai szerint – édesapja az Amati brácsát és a hegedűt mindössze kilencven fontért vásárolta, mely igaz, hogy komoly összeget jelentett a századforduló idején, de korántsem annyit mint amennyiért Primrose később továbbadta, vagy amennyibe napjainkban az ilyen hangszerek kerülnének.⁵

A Guildhall iskola nagy hangsúly fektetett a diákok motiválására, így minden növendéküknek ingyenes belépőt biztosítottak valamennyi komolyzenei hangversenyre. William így majdnem minden este London egyik híres koncerttermében kuporgott, hogy hallhassa a világ legnagyobb előadóit, melyek hatalmas inspirációt jelentettek számára. Jelen lehetett Pablo Casals londoni

⁴ Primrose egykori Amati brácsája jelenleg a Philadelphiai Curtis Intézet igazgatójának, Roberto Díaz brácsaművésznek a tulajdona. 1954-ben megvált ettől a hangszerétől és megvásárolta az 1697-ben készített Andrea Guarneri „*Lord Harrington*” brácsát. Ez a mélyhegedű jelenleg a német brácsaművész, Ulrich Fritze hangszere.

⁵ Primrose 24.

debütálásán, melyen Lalo versenyművét játszotta csakúgy, mint Jascha Heifetz bemutatkozó koncertjén, melyen Elgar koncertjét interpretálta a szerző vezényletével. Ezek hatalmas erővel hatottak rá és Primrose minden erejével a tanulmányaira koncentrált. 1924-ben kitüntetéssel diplomázott és bár néha akadtak felkérései, de helyzetét kilátástalannak tartotta. Úgy érezte megállt az idő és megszűnt körülötte minden inspiráció.

Egyik londoni tanára, Ivor Newton⁶ ajánlotta Primrose-nak, hogy menjen külföldre tanulni és talán keresse fel Eugène Ysaÿe-t.

Primrose fellelkesült az ajánlat hallatán és nyomban levelet is írt Ysaÿe-nak, hogy szeretne a tanítványa lenni. Postafordultával jött is a válasz Ysaÿe felelőjétől, hogy szívesen fogadná a mester tanítványaként és mellékelte is az igen borsos tandíjcsекket. William nagyon fellelkesült, hogy a legendás professzor hajlandó fogadni, de mivel családja továbbra is szerény anyagi körülmények között élt és neki sem volt fellépése nem is gondolhatott arra, hogy külföldön tanuljon tovább.

Egy nap azonban a sors különös segítsége jóvoltából a szó szoros értelmében rámosolygott a szerencse. Primrose épp hazafelé tartott, amikor volt főiskolai osztálytársainak invitálására betért egy otthonához közeli kaszinóba, és mivel elkeseredettségében mást úgysem tudott volna tenni, játszani kezdett. A jószerencse révén William alig fél óra alatt az egész éves tandíjjal a zsebében távozott a kaszinóból és másnap már úton is volt Belgium felé. Emlékiratai szerint ez volt első és egyben utolsó alkalom, hogy nyertesként távozzon egy kaszinóból.⁷

A szerencse eme kegyes jóvoltából Primrose 1926-tól három éven keresztül Ysaÿe növendéke lett. A legjobbkor került a legendás hegedűművész szárnyai alá, hiszen ebben az időszakban már visszavonult az aktív koncertezéstől és szinte csak tanított. Személyisége és kisugárzása felemelő és inspiráló volt. Ebben az időszakban Ysaÿe brüsszeli háza a kor legnagyobb hegedűművészeinek fellelőhelye volt. Fritz Kreisler, Mischa Elman, Szigeti József gyakran megfordultak a legendás hegedűművész otthonában.

Már egy ideje Ysaÿe növendéke volt, amikor egy este Ysaÿe vidéki házában közös kamaramuzsikálás közben így szólt hozzá a mester:

⁶ 1892-1981 Angol származású prominens zongoraművész. Többnyire zongorapartnerként működött közre neves nemzetközi szólisták koncertjein. Kamarapartneri között volt: Pablo Casals, Maria Callas, William Primrose, Gregor Piatigorsky, stb.

⁷ Primrose 33.

„Nem szabad figyelmen kívül hagynunk a brácsát. Ez a hangszer elengedhetetlen minden zenei együttesben és nem szabad lenézni. Paganini, Vieuxtemps is brácsázott és Joachim is imádta a brácsa hangszínét. Barátom Tertis hatalmas missziót végez hangszere védelmében, és úgy érzem van egy fiatal skót tanítványom, aki egy új úton fog kiteljesedni az elkövetkező években.”⁸

Ysaÿe minden tanítványa brácsán is játszott, hiszen ez volt a mester második legkedvesebb hangszere és a közös kamarazenélések alkalmából is gyakran választotta ezt a hangszert. Primrose, mestere tanácsán sokat gondolkodott és bár szülei révén nagy nyomás nehezedett rá, hogy hegedűsként folytassa pályafutását, mégis hajlott Ysaÿe javaslatára, hogy hangszert váltson. Így brüsszeli tanulmányai befejeztével immár brácsásként mutatkozott be a nagyvilágnak.

Primrose és a London String Quartet

Primrose immáron brácsásként egy véletlen balesetet követő beugrás révén, 1930 tavaszán csatlakozott a London String Quartet-hez amerikai turnéjuk utolsó pár hetében. Fritz Kreisler közeli barátja, Warwick Ewans gordonkaművész 1908-ban alapította a London vonósnégyest, mely Anglia legprominensebb kvartettjét jelentette ebben az időszakban. Gyermekkorából jól ismerte Primrose az együttest, hiszen Glasgowban tanulóévei során többször is hallhatta koncertjüket.

A vonósnégyes 1920-ban járt először az Egyesült Államokban egy 3 hónapos koncertkörút alkalmából, melynek sikerét követően még négyszer tértek vissza öt éven belül.⁹ A sikeres turnét követően baráti és szakmai kapcsolat alakult ki köztük és ennek köszönhetően közel négy éven át volt tagja a híres kamaraegyüttesnek. Közös turnék során bejárták Európa leghíresebb koncerttermeit és eljutottak Közép- és Dél-Amerikába is. Kamarapartnere, Warwick nagy hatással volt Primrosera, és egy teljesen új perspektívát mutatott neki a kamarazene keretein belül. Primrose emlékiratai szerint Warwick határozott és eltökélt jellem volt, aki megtestesítette a

⁸ Primrose 59. (saját fordítás)

⁹ Grove Music Online

vonósnégyes mozgatórugóját. Mindemellett hallatlan zsenialitással nyúlt bármilyen stílusú kompozícióhoz, mellyel inspirálóan hatott a vonósnégyes többi tagjára. Hatalmas repertoárt gyűjtöttek össze az eltöltött évek alatt, mégis Primrose-nak egyetlen szívfájdalma maradt, hogy Bartók vonósnégyes nem szerepelt programjukon és később sem volt alkalma játszani más kamaraformációval sem. Tudván, hogy később milyen kapcsolatba került a zeneszerzővel, élete végéig sajnálattal beszélt erről a tényről, noha visszaemlékezései szerint a korai harmincas években alig néhány kvartett játszott Bartók vonósnégyeseket.¹⁰

1935-ben Anglia gazdasági hullámvölgyének köszönhetően a vonósnégyes elvesztette kultúrmissziós jelentőségét és már nem volt lehetőségük koncertturnékat teljesíteni. A vonósnégyes tagjai, közösen úgy döntöttek, hogy nem várják meg amíg teljes anyagi csődbe kerülnek, hanem mindnyájan megpróbálnak továbblépni.

A vonósnégyes feloszlását követően Primrose mindent elvállalt, amit csak lehetett és ezek jócskán szolgáltak szólista feladatokkal. Ehhez persze tudni kell, hogy Primrose-nak – mint később kiderült – remek gondolat jutott eszébe mely később az egész pályafutására kihatott. 1935-ban felkereste az English Columbia Hanglemezkiaadó igazgatóját, Arthur Brooks-ot és egy merész ötlettel állt elő. Immáron brácsásként kérte az igazgatót, hogy szólófelvételt készíthessen néhány Paganini capriseből. Az igazgató először kétkedően állt a szokatlan ötlethez, mondván, ha el is készül a felvétel, ki venné meg. Végül Brooks, Primrose üzleti érzékének köszönhetően beleegyezett és ily módon elkészülhetett az azóta legendássá vált Paganini V. és XIII. caprise felvétele.¹¹ Nem sokkal később a sikeres felvételeket követően szintén felvette a saját átiratában elkészített XVII-es, XXIV-es capriset is és a La Campanella-ból elkészült előadási darabot. Ezek a felvételek pillanatok alatt végigsöpörték az amerikai és a nyugat-európai komolyzenei életet, és valósággal berobbant a köztudatban, hogy William Primrose mire képes.

Sorra érkeztek a koncertfelkérések és olyan meghívásoknak tehetett eleget, mint Walton Brácsaversenyének előadása a Royal Philharmonic Society-vel és Sir Thomas Beecham vezényletével, majd később a Berlini Filharmonikusokkal, melyen

¹⁰ Primrose 78.

¹¹ Primrose addig nem kért a felvételek tiszteletdíjából semmit, amíg azok eladási ára ki nem egyenlítette a felvétel költségeit. Ily módon próbálta enyhíteni a hanglemezkiaadó kockázatát.

Wilhelm Furtwängler dirigált.¹² Ezt követte még a Milánói Scala és további olaszországi koncertek.

Primrose épp egy ilyen olaszországi szólóturnén vett részt, amikor megtudta, hogy a legendás olasz karmester, Arturo Toscanini is épp Milánóban tartózkodik. Úgy gondolta felkeresi és előjátszik neki. A mester nagyon meg volt vele elégedve és mivel épp szólóbrácsást keresett amerikai zenekarához az NBC Orchestra-hoz, szerződtette Primrose-t.¹³ Így 1937-ben Toscanini segítségével Primrose végleg Amerikába került.

Karrier az Egyesült Államokban

Primrose két okból vállalta el a zenekari állást. Elsőként kihívásnak találta, hogy zenekari muzsikus legyen, hiszen ez volt az első alkalom, hogy ilyen pozícióban szerepeljen, másrészt nagyon kíváncsi volt Toscanini művészetére, akinek nevétől ebben az időszakban már zengtek a világ koncerttermei és minden jelentős muzsikustársa, akivel csak fellépett a mester nevét emlegette.

Hamar kiderült, hogy Toscanini legendás habitusa és művészete több mint mítosz, és az elkövetkező években szoros baráti és művészi kapcsolatba került a mesterrel. Emlékiratai szerint rengeteg dolgot tanulhatott a mestertől a zene rejtelmeiről, de alig néhány olyan dolgot tudott meg Toscaninitől, amit korábban már vonósnégyesbeli kollégájától, Warwick Evanstól ne hallott volna. Az újdonságok azonban, – és természetesen maga Toscanini zenéről alkotott véleménye is – kihatottak egész életére és a legnagyobb hatást gyakorolták Primrosera. Többször is megemlíti könyvében Toscanini híres mondását, mely szerint a tradíció az utolsó rossz előadás. Ezt a nézetet egyébként Primrose is osztotta és bizonyos szempontból végigkísérte életútját.¹⁴

¹² Ez a hangverseny nem sokkal a II. Világháború kitörése előtt volt, de már Hitler hatalomátvételét követően. Primrose ezen a hangversenyen játszott először és utoljára Németországban, melyen csak angol zeneszerzők műveit mutatták be az angol-német kulturális barátság jegyében.

¹³ Primrose formálisan sohasem volt szólóbrácsás. Toscanini, mint zenekari tag szerződtette, de mindvégig az első pultban játszott a szolamvezető, Carlton Cooley-val együtt. Ebben az időszakban – ahogy már korábban idéztem Yehudi Menuhin szavait – még nem tettek akkora hierarchiai különbséget a karmesterek a szólisták és a zenekari muzsikuskok között.

¹⁴ Primrose 94.

Primrose számára ez egyet jelentett az új életformával. Biztos anyagi háttér mellett, melyet a zenekar biztosított neki, már csak a karrierjére és művészetére kellett koncentrálnia. Rendkívül gazdag, lehetőségekkel teli évek következtek Primrose számára, hiszen Amerikába kerülén egymást érték a felkérések és maga Arturo Toscanini személye is meghatározó lett, nemcsak mint művészegyéniség szempontjából, hanem Primrose karrierjének is döntő fontosságú mentorává vált. Épp a mester vezényletével játszhatta először későbbi kedvenc versenyművét, Berlioz Haroldját és ezt követően is többször fellépett az NBC Zenekarral, mint szólista. Egy évre rá pedig ugyancsak Berlioz remekművét játszotta, sőt 1946-ban Primrose volt az első brácsaművész, aki lemezre is vette a Bostoni Szimfonikusokkal és Sergre Koussevitsky vezényletével.

Primrose a szimfonikus zenekari tagság ellenére sem akart lemondani a kamaramuzsika örömeiről, ami már jó pár éve szívéhez nőtt, így rövidesen 1939-ben megalakította saját vonósnégyesét, a Primrose kvartettet, mely a zenekari kollégákból alakult és később az NBC Stúdió rezidens vonósnégyese lett. A NBC Orchestra-ban akkoriban már tag volt a két hajdani Ysaÿe-növendék; Oscar Shumsky és Josef Gingold, akiket Primrose jól ismert a Belgiumban eltöltött évekből. Így nem volt nehéz megkérni őket, hogy csatlakozzanak újonnan alakuló kvartettjéhez és ők szíves örömet kamarazenéltek volt osztálytársukkal.

Mindeközben sorra kapta a felkéréseket és alkalma nyílt a legnagyobb zenekarokkal dolgozni, nemcsak az Egyesült Államokban, de Európa szerte is.

Igaz ugyan, hogy zenekari muzsikusként még továbbra is dolgozott, de igyekezett fokozatosan ezt háttérbe szorítani, mígnem 1942-ben végleg otthagyta a zenekart és innentől kezdve csak a szólista életmód, illetve a kamarazene tette ki az életét.¹⁵

A zenekar elhagyását segítette az a négyéves szólószersződés is, melyet Arthur Judson¹⁶ koncertmenedzserrel kötött. Ezt a szerződést Richard Crooks¹⁷ operaénekeskel közösen kötötték, akivel ebben az időszakban hosszú koncertturnékat

¹⁵ Toscanini 1942-ben a New York-i Filharmonikus Zenekar zeneigazgatója lett és ez is arra készítette Primrose-t, hogy továbblépjen és szakítson zenekari muzsikás múltjával.

¹⁶ Arthur Judson (1881-1975) ebben az időszakban Amerika kiemelkedő koncertügynöke volt. Irodájához többek között olyan neves művészek tartoztak, mint: Heifetz, Horowitz, Elman, Ormandy, Cliburn, Serkin, valamint a New York-i Filharmonikusok és a Philadelphiai Zenekar.

¹⁷ 1900-1972. Amerikai operaénekes, a MET vezető tenorja. (Primrose véletlenül New Yorkban a North Side-on találkozott vele először, ahol megállapodtak a közös turnéről: innen ered könyvének főcíme is.)

teljesített Amerika szerte. Valójában ez a szerződés jelentette Primrose szólókarrierjének kezdetét.

Szólóhangversenyei igen gyorsan és nagyszámban követték egymást, azonban zenekari hangversenyei ebben az időszakban nehezen alakultak. Ez az időszak – ahogy már a bevezetőben idéztem Yehudi Menuhin szavait – furcsa módon még igencsak meghatározónak bizonyult az amerikai zenekari művészek hierarchiája és véleményük befolyása szempontjából. Nem ritka esetek közé tartozott, hogy Primrose-t bizonyos zenekar karmestere nem hívta meg egy versenymű előadására. Mint ez utóbb az emlékirataiból kiderül azért, mert a szolamvezető brácsaművész nem engedélyezte, noha ez idő tájt Primrose már széles körben elismert szolistanak számított. Ez az igencsak furcsának mondható helyzet az idő múlásával némileg megváltozott, azonban volt egy-két zenekar, amivel az előbb említett okból kifolyólag soha nem volt alkalma fellépni. Ilyen zenekar volt például a New York-i Filharmonikus Zenekar és San Francisco-i Szimfonikus Zenekar. Természetesen mindezek ellenére a későbbiekben számos hírneves zenekar élén volt alkalma szerepelni mind az Egyesült Államokban, mind pedig Európában.¹⁸

Saját vonósnégyese mellett – akikkel a zenekar elhagyása után is továbbdolgozott – csatlakozott egyik legmeghatározóbb példaképének, Fritz Kreisler vonósnégyeséhez, akivel több kamarazenei felvételt is készített néhány év leforgása alatt.¹⁹ Később a Festival Piano Quartet tagja lett, ahol Szigeti József, Pierre Fournier, Artur Schnabel partnereként játszott. A zongoranégyes tagjaként 1947-ben, az először megrendezésre kerülő Edinburgh-i Nemzetközi Fesztiválon fergeteges sikerű hangversenyt adtak Brahms Op. 60. c-moll és Op. 25. g-moll zongoranégyesével. A fesztiválnak, mely azért jött létre, hogy a világháborús évek borzalmait ellenére demonstrálja az emberi értékeket és erényeket, Primrose később rezidens vendégművésze lett és szinte valamennyi alkalommal visszatért koncertezni.²⁰

¹⁸ Primrose 114.

¹⁹ Az általuk elkészített Kreisler a-moll vonósnégyese mai napig megtalálható a Magyar Rádió Archívumában.

²⁰ Claude Kenneson: *Székelly and Bartók, The Story of a Friendship*, Amadeus Press: Portland, Oregon 1994 (237.)

Majd Jascha Heifetz hívására megalakították a Heifetz-Primrose-Feuermann Trio-t, amihez később Feuermann korai halálát követően a hírneves orosz gordonkaművész, Gregor Piatigorsky csatlakozott.²¹ Ez a legendás trió évtizedekig működött és szinte valamennyi neves koncertteremben felléptek világszerte. Kamarahangversenyeik telt házakat vonzottak a világ minden táján. Többek között ez a trió játszott elsőként lemezre 1941-ben az Egyesült Államokban Dohnányi Op. 10-es *C-dúr Vonósszerenádját*, amely felvétel az idők elteltével is az egyik legmeghatározóbb archív felvételek közé tartozik.

Ily módon Primrose csillapíthatta a kamaramuzsika iránti olthatatlan szenvedélyét, mely halálig tartott nem beszélve arról, hogy – a sors kegyes jóvoltából – nagyrészt olyan muzsikuskok kamarapartnerre lehetett mindvégig, akiket annak idején gyermekfejjel, csodálattal hallgatott London és Glasgow koncerttermeiben.

Szólókarrierje csúcsán rengeteg felkérésnek kellett megfelelnie, nem ritka évek közé tartozott, amikor évi 70 koncertet teljesített, nem beszélve az egyéb kamarazenei fellépésekről, mind a Trió, mind valamely más kamaraegyüttes tagjaként. Primrose minthogy számos szólófelkérést kapott kénytelen volt átíratokat készíteni, hogy az amúgy szűkös irodalmat valamelyest színesítse és a közönség számára is megnyerő programokkal állhasson színpadra. A már említett Paganini Caprice-ok, és a *La Campanella* mellett számtalan előadási darabot készített.²²

De Bartók mellett a huszadik század egyik legnagyobb angolszász zeneszerzője is, Benjamin Britten is szívesen komponált egy új művet a brácsaművésznek. 1950-ben *Lachrymae* című előadási darabját Primrosenak dedikálta.²³

Művészi munkásságának elismeréseként 1953-ban II. Erzsébet brit királynő a Brit Birodalom Rendje - polgári fokozata kitüntetést adományozta neki.

Primrose – ahogy kollégája Heifetz is – előszeretettel készített felvételeket és ezáltal megragadta azt a technikai lehetőséget, hogy dokumentálja művészetét az utókornak. Számtalan felvételt készített és a legnagyobb amerikai és brit lemeztársaságok művésze volt, úgy mint: HMV, RCA, Columbia, Decca. Természetes, hogy ezeket az archív felvételeket nem azon elvek szerint készítették, ahogy napjainkban, s

²¹ Primrose 69.

²² Ezeknek az átíratoknak a jegyzékét a függelékben közlöm Primrose diszkográfiájában.

²³ John Dowland (1563-1526) angol reneszánsz zeneszerző és lantművész *Flow my Tears* című énekére.

minthogy sem vágásra, sem komputeres utómunkálatokra nem volt lehetőség, ezért – véleményem szerint – lényegesen jobban tükrözik az előadó-művészet egyszeri és megismételhetetlen alkotását. Primrose fennmaradt archív felvételeinek majdnem a fele koncertfelvétel, mindazonáltal szívesen készített stúdiófelvételeket is, melyek száma az 1940-es évektől kezdett fellendülni. Primrose és Heifetz kamarafelvételeinek nagy része így módon készült, mely forradalmi újításnak számított ebben az időszakban.

A lemezfelvételek mellett a mozgóképalkotás művészete is bekapcsolódott a komolyzenei értékek rögzítésének védelmébe, és valószínűleg Heifetz és Primrose videó-felvételei az elsők, amelyeket így dokumentáltak a huszadik században. Primrose, napjainkban is közkézen forgó videó, majd immáron digitalizált DVD formátumban kiadott képfelvételei jól tükrözik Primrose előadói stílusát és a korszak jellemző előadói stílusjegyeit.

Nagy mennyiségű színvonalas hangfelvétele és ebből kifolyólag a tradicionális hanglemezkészítéshez nyújtott mérhetetlen hozzájárulása emlékéül csillagot készítettek Primrosenak Los Angeles-ben, a Hollywood Boulevard-on.²⁴

²⁴ Primrose 186. (Hollywood Walk of Fame 6801)

Pedagógiai hivatás

Primrose 1976-ban befejezte szólókarrierjét és innentől kezdve minden idejét a pedagógiai hivatás tette ki. Mint az a későbbiekben kiderül Primrose rendkívüli elhivatottsággal végezte pedagógiai munkásságát is. Élete során több neves intézmény professzora volt Japánban, Amerikában és Ausztráliában is.

Gyakorlatilag haláláig tanított, illetve különböző fesztiválok mesterkurzusokat tartott. Pedagógiai metodikájáról és a brácsajátékról a későbbiekben több könyvet is publikált, úgy mint:

The Art and Practice of Scale playing on the Viola (1954, Mills), *Technique is Memory: A method for violin and viola players based on finger patterns* (1960, Oxford University Press), *Violin and Viola* (Schirmer, 1976) címmel, ezen kívül a hajdani Primrose-tanítvány, David Dalton-nal készített interjúja is napvilágra került, *Playing the viola* (Oxford University Press, 1988) kiadványként. Tanítványai között manapság is megtalálhatjuk világhírű amerikai zenekarok szólóbrácsásait. Növendéke volt többek között: Richard Tognetti, az Ausztrál Kamarazenekar szólamvezetője, Albert Pratz és Jerry Epstein a Los Angelesi Filharmonikusok szólamvezetői, valamint Alan de Veritch brácsaművész.

Primrose az NBC Zenekar elhagyását követően 1942-ben kezdett tanítani Efrem Zimbalist²⁵ személyes meghívására a Curtis Institute-ban, későbbi kollégájával Gregor Piatigorskyval együtt. Majd 1961-től Heifetz-el és Piatigorsky-val közösen kaptak professzori kinevezést a University of Southern California-ban.

Ezt követően pedig olyan intézményekben tanított, mint az Indiana University, Birgham Young University, Eastmen School of Music, Jacobs School of Music, Tokyo University of Fine Arts and Music. Állandó professzori kinevezése mellett rendszeresen tartott mesterkurzusokat Európában és Japánban.

Az utolsó években a Birgham Young University-n oktatott és ez az intézet 1982. május 1-én bekövetkezett halálát követően, nevével fémjelezve archívumot hozott létre, hogy ily módon tisztelegjen művésze előtt.

²⁵ (1889-1985) orosz származású hegedűművész, Auer Lipót tanítványa 1941 és 1968 között a hírneves philadelphiai Curtis Institut igazgatója.

Inspiráló művészegyéniségek

Primrose karrierje során a XX. század legnagyobb művészeivel dolgozhatott együtt és olykor közelebbi baráti kapcsolatba is került velük. Képtelen volnék arra, hogy mindenkit megemlítsek anélkül, hogy kihagynék bárkit is, olyan hosszú azon muzsikuskok listája, akikkel együtt dolgozhatott, ezért megpróbálom azokra a művészekre koncentrálni ezt a fejezetet, akikkel baráti kapcsolatot ápolt haláláig.

Jórészt művészi képességeinek, másrészt rendkívül jó humánus érzékének köszönhetően szólókarrierjének 40 éve alatt nem volt olyan neves karmester, vagy muzsikusk egyéniség aki ne dolgozott volna vele szívesen. Már gyermekkorában megismerkedhetett a század legnagyobb művészeivel, akik közül néhányukkal később nemcsak kollegiális, de baráti kapcsolatot is ápolt. Emlékirati szerint mindegyikük művészileg és emberileg is külön-külön, de egységesen is hatottak individualitásának kibontakozására.

Jascha Heifetz (1901-1987)

A huszadik század egyik legnagyobb hegedűművészeivel Primrose még 1935-ben, egy mexikói koncertturné során ismerkedett meg, mialatt a London vonósnégyes tagja volt. Később többször is találkoztak Heifetz-el amikor a neves hegedűvirtuóz az NBC Zenekarral adott hangversenyeket. Egy ilyen hangversenyt követően invitálta Primrose-t kaliforniai otthonába kamaraművek eljátszására, majd rövidesen megalakították a híres triót.

Heifetz ekkor már többször koncertezett együtt Emanuel Feuermann gordonkaművésszel, így Primrose egy összeszokott kamarapároshoz csatlakozhatott, mely kamaramuzsikusként eltöltött évei után nem esett nehezére.

Primrose számára ez felülmúlhatatlan élményt és lehetőséget jelentett, hiszen mindig is – ahogy minden muzsikusk – csodálattal hallgatta Heifetz játékát. Ebben az időszakban a trió számos azóta is hírneves felvételt készített. A későbbiekben, azonban nemcsak mint triópartner lehetett jelen Heifetz életében, hiszen vele játszott lemezre Mozart duóit, KV 423, 424 és a KV 394-es Sinfonia Concertate-át is. Így évtizedeken keresztül olyan kapcsolatban lehetett vele, mely emlékei szerint meghatározták egész életét.

Heifetz személye megnyerő volt és Primrose visszaemlékezése szerint sohasem volt olyan érzése, hogy a közös munkák során domináns szereplőként lépett volna fel bárkivel szemben is.

„...Bármilyen kamaraformációban is voltam Heifetz-el, sohasem próbált vezetőként viselkedni semmilyen zenei helyzetben. Soha nem volt olyan alkalom, hogy kijelentette volna azt, hogy csakis úgy lehet valamit megoldani, ahogyan Heifetz szeretné. Gondosan követte Grischa²⁶ szavait, akit mindig is nagyon tisztelt. Meghallgatta mások véleményét, és ha nem értett egyet velük, mértéktartóan fejezte ki magát...”²⁷

Nathan Milstein (1903-1992)

Primrose, Nathan Milstein hegedűművésszel való kapcsolata igen hosszúra nyúlik vissza, hiszen még a húszas években, a belgiumi tanulmányút során Ysaÿe osztályában találkoztak. Igaz ugyan, hogy Milstein mindössze egy hónapot töltött a mester kezei alatt, ennek ellenére azonban hosszú és szoros baráti kapcsolat alakult ki kettejük között mely végigkísérte egész pályafutásukat. Mivel Milstein belgiumi évei alatt nem beszélt még angolul, ezért a közösen eltöltött tanulóidejük alatt a nyelvi nehézségekből fakadóan egyetlen kommunikációs eszközük a zene maradt, így hosszú órákat töltöttek közös kamaramuzsikával melyre Primrose hosszú évek múltán is szívesen emlékezett vissza.

A későbbiekben pályájuk csúcsán közös hangversenyeik ugyan nem voltak, de ha idejük engedte rendszeresen látogatták egymás koncertjeit.²⁸

Szigeti József (1892-1973)

Primrose a magyar hegedűművészet világhírű képviselőjével még 1909-ben találkozott először londoni tanulmányai alatt. Majd karrierje csúcsán többször is együtt játszottak az Edinburgh-i Fesztiválon és mesterkurzusok, vagy épp versenyzsűrizés alkalmával is rendszeresen találkoztak. Kollegiális barátságuk végigkísérte egész életét. Utolsó találkozásukra Primrose emlékiratai szerint így emlékezik:

²⁶ Gregor Piatigorsky becene volt muzsikus barátai körében.

²⁷ Primrose 143.

²⁸ Primrose 153.

„...Egyik legkedvesebb zenei élményem az volt, amikor 1970-ben Szigeti József mellett tölthettem el egy hetet, a Londoni Flesch Verseny zsűrijében. Pont mellette ültem és közvetlen közről hallhattam véleményét, kritikáit a versenyzők játékaról és persze általában véve a hegedűjátékról...”²⁹

Primrose mindig is csodálattal beszélt Szigeti hegedűjátékaról és méltatta művészetét, sőt könyveit is. Utolsó könyvét, *Szigeti on the violin* című művét véleménye szerint minden vonós hangszeresnek el kellene olvasnia, melyben Flesch Károly életrajza mellett megtalálhatók Flesch gondolatai és olykor meglepő véleménye kortársairól.³⁰

Gregor Piatigorsky (1903-1976)

A híres orosz gordonkaművésszel Primrose szólókarrierje kezdetén találkozott először, amikor Efrem Zimbalist meghívására 1942-ben együtt kezdtek tanítani Philadephiában a Curtis Intézetben. Ekkor már nevezetes koncertek fűződtek Piatigorsky nevéhez és megnyerő barátságos személyisége lenyűgözte Primroset. Majd pár évvel később – Feuermann halála után– a már híressé vált trióban játszhattak együtt először, melyből hosszú évekig tartó szakmai és baráti kapcsolat szövődött. Primrose emlékirataiban leírtak szerint Heifetz mindig is nagyra tartotta Piatigorskyt és talán a közös szülőföld miatt inkább tekintette barátjának a gordonkaművészt, mint Primroset, de ennek ellenére zavartalanul dolgoztak együtt és bármiben számíthattak egymásra.³¹

Versenyek:

Primrose pedagógiai pályafutásához szorosan hozzákapszolódott, hogy időről-időre részt vegyen valamilyen neves nemzetközi megmérettetés zsűritagjaként. Ezekről a versenyekről már emlékirataiban is elítélően beszélt, hiszen véleménye szerint nem muzsikusként számára találták ki. Ahogy már korábban említettem, 1970-ben, a nemzetközi Flesch - versenyen, Szigeti József mellett eltöltött zsűrizés felemelő élményt jelentett számára és ugyanakkor egyet értett Szigeti, Bartóktól

²⁹ Primrose 154.

³⁰ Primrose 164.

³¹ Primrose 156.

idézett kijelentésével, melyet később könyvében többször is megemlít: „A verseny lovaknak való, nem muzsikusoknak.”

Természetesnek vette ugyan, hogy ezek a versenyek huszadik század második felétől hozzátartoztak egy sikeres muzsikus pályafutásához és bizonyos szempontból elengedhetetlenek is voltak, mindezek ellenére azonban tartotta magát ahhoz a tényhez, hogy ez nem az egyetlen célravezető megoldás. Pályatársai és saját életművén végignézve úgy gondolta, hogy ha egy muzsikus tényleg magas színvonalat képvisel és bármit megtesz ezért, abban az esetben nincs szüksége versenygyőzelemre.³² Ehhez persze meg kell jegyeznünk, hogy Primrose karrierjének kezdetekor még nem volt hagyománya a művészek közötti versengésnek és így perspektívát sem jelenthetett ez a fajta szimpózium. De azt mindenképp fontosnak tartom megjegyezni, hogy Primrose emlékiratai szerint akár versenyezne, akár nem, nem hinné, hogy ugyanolyan pályafutást ért volna el az 1970-es években, mint a század elején. Ezt a véleményét bizonyos fókig azon folyamatokra alapozta, melyeket az aktív koncertélettől visszavonulva tapasztalt a világ kulturális életének változásában. Így nem véletlen, hogy már az 1976-ban kiadott könyvében is leírja gondolatait a klasszikus zene iránti érdeklődés hanyatlásának kezdeti jeleiről.

1979-ben egyeteme a Birgham Young University, nemzetközi brácsaversenyt alapított Primrose személyes elnökletével, ahol napjainkban is évente méri össze tudásukat a pályakezdő brácsaművészek.³³

³² Primrose 167.

³³ A nemzetközi verseny napjainkban is évi rendszerességgel kerül megrendezésre. 1982-ben, életének, pályafutásának emlékét és dokumentumait megőrizve létrejött a Primrose International Viola Archive.

Primrose és Bartók kapcsolata – a brácsaverseny keletkezési körülményei

William Primrose kapcsolata Bartók Bélával az 1920-as évekig vezethető vissza, amikor Bartók Londonban koncertezett.¹ Később már Amerikában találkoztak újra mindössze egyszer. Primrose hallotta Bartók Hegedűversenyét Yehudi Menuhin előadásában és annak hatására fogant meg benne az ötlet, hogy felkeresse a zeneszerzőt new york-i lakásán és brácsaversenyt rendeljen tőle.² Pontosan nem lehet tudni, hogy ez a látogatás mikor történt, de Bartók 1945. január közepére döntötte el, hogy megírja a versenyművet, melynek ékes bizonyítéka Primrose 1945. január 22-én Washington államból küldött angol nyelvű levelének sorai:

Kedves Bartók Úr,

„Kell-e mondanom, milyen boldog és felajzott vagyok, hogy Ön volt szíves beleegyezni egy Brácsaverseny megírásába számomra. Igazán nagyon izgatott vagyok, és nyomban kapcsolatba lépek Önnel, amint márciusban visszatérek a keleti partra. Kérem, hogy semmilyen szempontból ne érezze magát gátolva a hangszer látszólagos korlátaitól. Biztosíthatom Önt, ezek az okokból az időkből erednek, amikor a brácsa csupán „nyugdíjas-hangszer” volt, és valójában nem léteznek már. Bármennyig mehet technikás passzázsokban a négyvonalas C-ig, dallamvonalakban terccel lejjebb. Minden jót kívánok Önnek és a legmelegebben gratulálok valóban fenséges zenekari „Concerto”-jához, melyet a bostoniak játékában hallottam...”³

¹ Primrose 186.

² Primrose 187.

³ Bartók Béla Brácsaverseny Az eredeti kézirat hasonmás kiadása. Somfai László utószavával. A vázlat tisztázását és a jegyzeteket Nelson Dellamaggiore készítette. Magyarra fordította: Révész Dorrit Bartók Records, 1995

Mivel Bartók korábban nem sokat tudott a brácsa szólóhangszer adta lehetőségeiről, 1945 márciusában Primrose elhívta egyik new york-i hangversenyére, hogy személyesen is meggyőződhesen mind a hangszer, mind pedig Primrose képességeiről. Ezen a koncerten, Walton brácsaversenyét játszotta az NBC Orchestrával, Sir Malcolm Sargent vezényletével. Sajnos azonban Bartók március 8-án megbetegedett és így nem vehetett részt a március 11-i hangversenyen, de mint később kiderült a rádióból hallgatta az előadást. Ennek hatására fogalmazódott meg benne végleg, hogy elkészíti a brácsaversenyt.

1945 nyarán Primrose többhónapos dél-amerikai turnéra indult. Visszatérve philadelphiai otthonába egy levél várta Bartóktól, melyben közölte, hogy a vázlat elkészült és az esetleges technikai problémákat szeretné személyesen megvitatni Primrose-al. Levelében a következő gondolatokat vetette papírra.⁴

[...] Örömmel közlöm, hogy az Ön Brácsaversenyének vázlata elkészült és már csak a partitúra megírása van hátra, ami szinte csak mechanikus munka. Ha semmi sem jön közbe, akkor 5 vagy 6 héten belül el tudom készíteni, vagyis október második felében elküldhetem a partitúra egy példányát, és néhány héttel később a zongorakivonatot is (ha kívánja több példányban).

A mű komponálásánál sok érdekes probléma merült fel. A hangszerelés nagyon átlátszó lesz, átlátszóbb, mint a hegedűversenynél. Az Ön hangszerének sötét, férfiasabb jellege szintén befolyásolta az egész mű karakterét. A legmagasabb hang, amit használok a háromvonalas A-hang, de elég gyakran kiaknázom a mélyebb regisztereket is. Stílusa meglehetősen virtuóz. Nagyon valószínű, hogy néhány rész kényelmetlennek, vagy játszhatatlannak bizonyul. Ezekről, figyelembe véve az Ön észrevételeit, később fogunk beszélni [...]⁵

⁴ Primrose 189.

⁵ Bartók Béla levelei, szerkesztette Demény János, Zeneműkiadó Budapest, 1976

Ezek után Primrose emlékiratai szerint tervbe vette, hogy felkeresi a zeneszerzőt, a levelében említett problémák megbeszélése végett. Éppen Philadelphiából New England-be sietett és elhatározta, hogy megáll New Yorkban Bartókot meglátogatni, de azon az esős manhattani délutánon nem talált parkolóhelyet, ezért továbbhajtott. Sajnos így ez a találkozó sem jöhetett létre.⁶

Két héttel később Primrose a New York Times-ból értesült arról, hogy a zeneszerző leukémiában elhunyt. Így a mű befejezetlen maradt a III. Zongoraversennyel együtt. Ily módon Primrose nem is remélte többé, hogy a brácsaversenyt kézhez kapja. Végül Bartók tanítványa Serly Tibor vállalta, hogy a néhány kottalapnyi kéziratból megpróbálja rekonstruálni a műveket.⁷

Primrose csak négy évvel a zeneszerző halála után értesült róla, hogy a mű mégis elkészült. A premierre végül 1949. december 2-án került sor Minneapolisban, a Szimfonikus Zenekar és Doráti Antal vezényletével. A szólót a felkérő Primrose játszotta. (A premier műsorát lásd a függelékben.)

Primrose emlékirataiban így írja le az eseményeket:

„...Ha konzultálhattam volna Bartókkal, ahogy azt levelében ajánlotta a változtatások tekintetében, ma egy teljesen más versenyművet tarthatnánk a kezünkben.

Néhány változtatást ugyan megtettem, amikor Serly Tibor megpróbálta rekonstruálni a Bartók kéziratából megmaradt töredékeket. Ezek egyike az első tétel 102-107-es ütemek, ahol az arpeggiók olyan kényelmetlenek, miközben az oboa gyönyörűséges szólót játszik. Természetesen az interpretáció végett néhány helyen megváltoztattam a vonást, de igyekeztem úgy eljárni, hogy a zeneszerző által komponált dallamíveket ne törje meg...”⁸

⁶ Primrose 186.

⁷ Autográf anyagok: Fogalmazvány, brácsa–zongora particella forma, vázlatokkal. Serly által felhasználatlan részletekkel, a hangszerelést előkészítő néhány Bartók jegyzettel (Bartók Péter gyűjteménye: 85FSS1; faksimile kiadás: Bartók Records, 1995)
Serly Tibor kéziratai: a partitúra lappang; lichtpaus tisztázatok:
Brácsa–zongorakivonat, 1947. december 15. dátummal (lichtpaus másolattal)
Brácsaszólam (lichtpaus másolat, William Primrose közreadása)
Csellósólam Serly Csellóverseny verziójához (Bartók Péter gyűjteménye: 85TVaP1-VaID1-TVaFC1-CID1)

⁸ Primrose 187.

A műnek több befejezése is keletkezett. Az egyiket Bartók tanítványa, Serly Tibor készítette 1945 és 1949 között. Úgy gondolta, hogy az a legjobb, ha hagyományos három tételes művet teremt lassúval a közepén. Noha tapintatosan járt el szinte biztos, hogy az általa létrehozott kompozíció nem tükrözi Bartók eredeti szándékát. Egy 1945. augusztus 5-én Primrosenak keltezett Bartók - levél töredékéből tudhatjuk, hogy a zeneszerző eredetileg négy tételesre tervezte a brácsaversenyt. Tételrendje szerint a következőkből állt volna: egy komoly Allegro-ból, egy Scherzo-ból, egy viszonylag rövid lassú tételből és egy Allegretto kezdetű, majd később Allegro molto-vá gyorsuló Finaléből. Az első tételt kivéve minden tétel egy rövid visszatérő bevezetéssel indul, egyfajta ritornell.⁹ Ez a levél azonban nem került feladásra és csak hosszú évek után került elő. Az például egészen bizonyos, hogy az említett „bevezetőfélét” Bartók nem a lassú tétel elé szánta.

Az évtizedek folytán, ahogy közelebből és részletesebben megismerkedhettünk a Bartók-életművel, sokan vádolták meg Serly Tibor munkáját az autentikusság hiányával, ezért negyven esztendővel később készült több rekonstrukció is. Erdélyi Csaba magyar származású mélyhegedűművész elismert Bartók-kutatók támogatásával 1992-ben elkészített egy kézirat-hű rekonstrukciót, mely később inspirálóan hatott Bartók Péterre, hogy létrehozza saját verzióját.¹⁰

⁹ A levéltöredék a Budapesti Bartók Archívumban található. Legfontosabb szakaszait korábban idézte a *Bartók Complete Edition* hanglemezkiadás kísérőszövege (Hungaroton SLPX 11421). Újra közölte és elemezte Kovács Sándor, „Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto”, in: *Studia Musicologica* 23 (1981)

¹⁰ Erdélyi Csaba rekonstrukciójában a második tétel jelölése *Adagio religioso*-ról *Lentora* változott. Változatának premierje Budapesten volt 1992-ben a Filharmóniai Társaság Zenekarával és Erich Bergel vezényletével.

Így Bartók Péter-Paul Neubauer-Nelson Dellamaggiore hármas által 1995-ben létrejöhett a remekmű végső változata, mely a zenetörténészek nagy részének elemzése szerint a legközelebb állhat Bartók elképzeléseihez.¹¹ Ez a típus elsősorban a hangszerelésében más, de láthatunk eltéréseket az egyes töredékek elhelyezését illetően, illetve új eddig ismeretlen részek kerültek be a műbe. A rekonstruált verzió tételrendje a következőképpen változik: *Allegro moderato, Lento, (Finale) Allegretto*.

A szerkesztők azt viszont elismerik, hogy Serly változtatásainak egy része az interpretációra vonatkozott; olyan részletek, amelyeket valószínűleg, ha lett volna alkalma Primrose-al találkozni, maga Bartók is kijavított volna.

Primrose a bemutatót követő két esztendőben négy felvételt is készített a műből, majd pályafutása alatt közel százötven alkalommal játszotta a kompozíciót. Az elsőt 1950 novemberében a New Symphonic Orchestra-val készítette, melyen Serly Tibor dirigált. Majd 1951 januárjában az Amsterdami Concertgebouw Orchestra-val, Otto Klemperer vezényletével, mindkét rögzítés koncertfelvétel.¹²

A felvételeket meghallgatva érdekesnek és tanulságos előadásnak lehettem tanúja, mind Primrose játéka, mind az előadás koncepcióját illetően. Játékmódja lenyűgöző és olyan energikus, hogy még napjainkban sem tűnik archaikus stílusúnak. Gondosan megvizsgálva a felvételeket leltem rá néhány mehökkentő változtatásra melyekről a következőkben írok, és noha nem találtam semmilyen nyomtatásban megjelent forrást ezekre a változtatásokra a későbbiekben kifejtett változások tükrében gondolkodóba estem, hogy vajon valóban „idegen” hangoknak kell-e értelmeznem a felvételeken hallottakat.

¹¹ Sajnos jogi problémák miatt – Bartók Péter nem adta rá áldását – jelenleg csak olyan helyeken adható elő –ilyen például Új-Zéland –, ahol a szerzői jogvédelem már lejárt. A mű premierje egyébként 2002-ben volt.

¹² A másik két rögzítést Primrose felvételeinek gyűjteményében közlöm. Sajnos jelenlegi kiadásukról, és minőségükről kutatásaim során nem sikerült tudomást szerezni és keletkezésük idejét is homály fedi.

Mivel a két felvétel szinte minimális időkülönbséggel készült el, nagy változások nem figyelhetők meg az alapvető interpretációs megoldások szempontjából. Amint az előbbiekben már említettem igencsak meglepő volt számomra, hogy Primrose az első tétel néhány részében teljesen más hangokat játszik, mint ahogy azok az általam ismert interpretációkban hangzanak illetve a felvételek elemzésénél használt kottában íródtak. Harmóniaiilag nem tűnik indokoltnak a korrekció, mégis mind a két felvételen ugyanazok a változtatások hallhatók megegyező helyeken.

Mivel ezek a változtatások mindkét – bár nem túl nagy időkülönbséggel elkészült – felvételen egyaránt hallhatóan kivehetők, ez esetben én ezt nem hibának vélem, hanem valóban koncepciónak. Nem degradálnám a változtatást önkényesnek tudván, hogy Bartók halála és a bemutató között nem kevés idő telt el és természetesen ismerve azt a tényt is, hogy Bartók halálát követően Primrose-t több évtizedes szakmai és baráti kapcsolat fűzte Serly Tiborhoz, minek következtében éveken keresztül közösen elemezték Serly munkáját és a hátrahagyott kompozíció töredéket, amit megannyi levélváltás is bizonyít. Mindazonáltal érdekes tény, hogy minden változtatás az első tételben hangzik el, noha ennek a tételnek a kézírata volt leginkább kész amikor a zeneszerző elhunyt. Elképzelhető ugyan, hogy a változások csupán a véletlen művei, ugyanakkor az öt helyből két alkalommal korántsem egymás melletti hangokról van szó, ezért az úgynevezett mellényúlás esélyét kizárnám, már csak az előbb említett mindkét felvételen való észrevétel okán is. A változásokat a következő ábrákon szemléltetem, melyben piros színnel kiemeltem azokat az „idegen” hangokat, melyeket a felvételeken észleltem. Az első ütem mindig az általam használt kottaképet és kiadást tükrözi.¹³

¹³ Béla Bartók: Viola Concerto, Op. posth., prepared for publication from the composer's original manuscript by Tibor Serly; viola part edited by William Primrose, Boosey & Hawkes Inc, London, 1949.

I. változtatás: I. tétel, 113. ütem, 3-4-ik tizenhatodcsoporth, G-B-C-B

B-G-ESZ-DESZ



II. változtatás: I. tétel 170. ütem, utolsó tizenhatodcsoporth C-B-ASZ-G



III. változtatás: I. tétel 195. ütem, utolsó 2 negyed H-CISZ-ASZ-G



IV. változtatás: I. tétel 197. ütem ASZ-B-CESZ



V. változtatás I. tétel 209. ütem Gesz helyett G-vel



Primrose Bartók brácsaversenyéből készült felvételeinek elemzése

A tétel időtartama: 11:07

Az első tétel romantikus, telt hangzású előadásmódban, ugyanakkor a dallamívek plasztikus elválasztásával kezdődik. Primrose költői tónusa és előadásmódja jól érzékelteti Bartók fájdalmakkal teli gondolatvilágát. A korszak jellemzően alkalmazott kifejezőeszközeit, sűrű amplitúdójú telt vibrátót használ, mely megnyerő, ugyanakkor fájdalmas benyomást kelt. Széles portamentókat alkalmaz, melyek a dramaturgiailag legfontosabb részeknél válnak igazán hatásos eszközzé.

A kadencia jellegét elárulva enyhe rubatóval, majd fokozatos accelerandóval és széles portamentóval ér a csúcspontra. A *moderato* tempójelzést tökéletesen betartva kezdődik a tétel, mely a hangulatát is kifejezi. Inkább *forte* dinamikán kezd, mint *mf*. A brácsa és zenekar aránya nem mindig kielégítő, de archív felvétel révén ez érthető. A melléktéma *mf* hangereje is inkább *forte* kezdődik, melyet végig megtart és a kiírt dinamikai változásoknak sem találtam semmi nyomát a felvételen. A *poco meno mosso* valóban lassabban kezdődik és kifejezően, kissé rubato módon, majd a 48. ütemben elérve a kívánt tempót fokozatos accelerandót játszik az 52. ütemig, ahol a kotta is indukálja az *a tempo* felvételét. A szólista és a zenekar közti tizenhatodpárbeszéd veszít a korábbi lendületből, mintha Primrose a *risoluto* minőséget fogottabb gyorsasággal is meg kívánná valósítani, s ez egy kis bizonytalanságot okoz. A zenekar remekül játszik, van néha ugyan némi elcsúszás, pontatlanság a szólistával való muzsikálásban, de ez nem olyan jelentős és nem is számottevő.

A 61. ütemtől kezdődő *Poco meno mosso*-ban Primrose inkább *mf*, mint *mp* dinamikát választ és inkább hősies hangvételnak tűnik, mintsem *più dolce*-nak. A kiírt háromszor is változó dinamikai fokozatok ellenére ugyanazon a hangszínen folytatja a művész, sőt a 70. ütemben kiírt *sub p* helyett folytatja a két ütemmel megelőző *forte* hangvételi dallamívet. Primrose a kadenciát változatos hangszínen, jóleső *rubato* érzésével és a megfelelő helyeken, cezúrák alkalmazásával interpretálja. A kvintmenetet követő *poco meno* szakaszt a már előbb említett tempóvisszaeséssel játssza és az analóg helyen elért tempó szerint viszi a 173. ütemig tartó témakezdésig. A *più lento* szakaszt *rubato*, a tizenhatodokat kihangsúlyozó módon játssza, inkább *mf* és *forte* karakterrel, szemben a kiírt *mp*-val.

A második tétel romantikus módon, inkább *mf* dinamikán kezdődik, mint *piano*. A tétel időtartama: 4:34. Hosszú időmértékek, ritka de meglepő hangszínváltásokkal tűzdelve. Széles portamentókat és sűrű amplitúdójú vibrátót használ. Más az artikuláció, mint a kottában kiírt. Valóban *semplice* kezdődik, de jóval lassabb tempóban, mint ahogy a zeneszerző jelzi. Kicsit időtlenséget érzek a frázisok között. Nem kapcsolódnak egymásba, sőt kifejezetten az az érzésem, hogy külön-külön értelmez minden egyes sort. A 8. *poco rubato* ütemben hatalmas cezúrát alkalmaz és mintegy kadenciát vezet végig, majd szinte *piano* dinamikán lép a frázis utolsó hangjára. A 14. ütemben megváltoztatja a nyolcadok artikulációját oly módon, hogy az előírt 2 legato két külön nyolcad helyet, 1+3-ban artikulál. A 19. ütemben pedig teljesen külön választja a negyed, és 2nyolcad mozgást, az írt *legato* helyett. A 20. ütemben kiírt *crescendo*, majd *decrescendo* helyett, végig *piano* dinamikán játszik a frázis végéig.

Az Allegretto átvezető részben rövid, szinte nyesett akkordokat játszik. Még a negyedhangoknak is *staccato*, rendkívül rövid értékük van.

III. tétel: normál tempo. Időtartama: 11:07. Rövid, sűrű mordent trillát játszik, jobbkézben húzott hangokkal. Végig felső félvonón húzott *détaché* vonást alkalmaz, nem *spiccato*-t. A dudatáncban majdnem ugyanaz a tempó, alig észrevehetően lassabb. Harsány *forte* hangvétel, nyesett hangok, táncos karakter. Inkább ritmikus,

mint melodikus. A 192. ütemben más ritmust hallani mindkét felvételen. Az írott két tizenhatod – nyolcad helyett, nyolcad, két tizenhatod - mozgást játszik.

A 197. ütemben pedig a kromatikus skálamenetben a cisz-hisz távolság helyett cisz-h-t játszik, mindkét felvételen. Az oktávmenetet követően a 181. ütemben az egészhangú skálát *ponticello* hangszínnel indítja, mely később a 230. ütemben és az azt követő négy ütemben is megfigyelhető.

YURI BASHMET

Yuri Bashmet kétségtelenül a XX. század második felének legmeghatározóbb brácsaművésze. Primrose protagonista művészetének meghatározó utódává vált, aki méltán vezette át a XXI. századba a brácsa az egyetemes zenetörténetben és az előadó-művészetben betöltött szerepét. Művészete és személyisége által többgenerációnyi fiatal muzsikust ihletett meg, akár új kompozíciók keletkezésére, akár e misztikus hangszer választására. Folyamatosan tanulni, alkotni vágyó művészetét nagymértékben befolyásolja alapvetően ösztönös muzsikusi lény, ami kisgyermek mintájára minden információt és újdonságot magába szív, amelyeket azonnal beépít tradicionális alapokon nyugvó előadásmódjába. Egyike azon kevés művészeknek, akiknek játéka a rádióból hallgatva is azonnal felismerhető, hiszen egyéni hangja és gondosan előkészített, ugyanakkor érzelmekkel teli szuggesztív előadásmódja, összetéveszthetetlenül beépült a klasszikus zenét szerető emberek fülébe és szívébe. Napjainkban is töretlenül folytatja missziós tevékenységét és minden lehetőséget megragad, hogy új művek keletkezését segítse, és ez által bővítse a még mindig karcsúnak mondható zeneirodalmi művek listáját, mely még mindig elmarad a többi vonós hangszeres repertoárhoz képest.

Gyermekkor és a család

Yuri Bashmet 1953. január 24-én született Ukrajnában, Rosztov városában – mely a Don folyó partján terül el –, Abram Borisovich Bashmet és Maya Zinovyeva Bashmet gyermekeként. Szüleivel 5 éves korában Lvov városába költöztek. Szülei nem voltak muzsikuskok, egyetlen rokona, apai nagymamája volt, aki művészetet tanult. Két évig a városi konzervatóriumban tanult énekelni. Zenei tanulmányait édesanyja ösztönzésére kezdte el. Először zongorázni tanult, majd nyolcévesen a hegedűt választotta. A városi zeneiskolában Zoya Zertsalova-nal kezdett hegedülni,

aki egészen tizennyolc éves koráig foglalkozott vele, majd a konzervatóriumi évek következtek.¹

Tanulmányok, versenyek

Komolyzenei tanulmányai mellett, a korszak feltörekvő könnyűzenei ágai is érdekelték. Sőt olyannyira kedvelte, hogy 14 éves korában autodidakta módon gitározni is megtanult és az akkor tájt igencsak népszerű Beatles együttes mintájára, zenekart alapított testvérével, a három évvel idősebb Yevgeni-el és muzsikusi diáktársaival.² Bashmet gitártanulmányai révén 14 éves korában váltott hegedűről brácsára. A középiskolát már ezen a hangszeren végezte el, majd az érettségit követően, 1971-ben sikeresen bekerült a nevezetes intézménybe, a Moszkvai Konzervatóriumba. A nagyhírű intézmény falai között az első két esztendőben a legendás brácsaművész és professzor, a szovjet szóló brácsaművészet megalapítója, Vadim Borisovsky szárnyai alá került.³

1972 óta ugyanazon a hangszeren játszik, melyet egy pillanatra sem cserélt le. Hangszerét, az 1758-ban készített Paolo Testore-t, melyet napjainkban is használ, volt tanára, Borisovsky mester ajándékozta az ifjú művésznak.⁴ A professzor halálát követően 1972-től Fyodor Druzhinin tanítványa lett.⁵ De tanárai mellett nagy hatást gyakorolt rá a korszak méltán híressé vált orosz művészek generációja is, így David Oistrakh, Mstislav Rostropovich, Gidon Kremer, Natalia Gutman, Vladimir Spivakov, akik nagy részével későbbi pályafutása révén számtalan alkalommal együtt dolgozhatott. E két legendás brácsaművész és pedagógus révén, valamint az előbb említett művészek segítségével Bashmet magába szívhatta azt az igazi orosz tradíciókon alapuló vonós művészetet, mely méltán hódította meg a huszadik században az egész világot. Tanulmányait 1978-ban fejezte be, melyet az utolsó két évben posztgraduális tanulmányokkal is kiegészített. Konzervatóriumi tanulmányai

¹ Grove Music Online

² Tully Potter interjúja, *The Strad* Magazin, 1989. január, 42. oldal. a továbbiakban Tully

³ 1900-1972 orosz brácsaművész. A Beethoven vonósnégyes alapító tagja. Brácsa és viola d'amore művész, több mint 250 átiratot készített ezekre a hangszerekre.

⁴ Tully: Wilfred Saunders angol hangszerkészítő szerint egy később Grancino és Alberti által kisebbített hangszer. A brácsa csigáján tisztán kivehető Grancino átalakításának nyoma.

⁵ (1932-2007) orosz brácsaművész és zeneszerző, Borisovsky tanítványa és későbbi kollégája. Szoros kapcsolatban volt Dimitri Shostakovich, és Alfred Schnittke zeneszerzőkkel. Shostakovich neki ajánlotta élete utolsó kompozícióját, az Op. 147-es brácsaszonátát, melyet maga Druzinin mutatott be Mikhail Muntian zongoraművésszel.

alatt többször is részt vett különböző nemzetközi megmérettetéseken. Elsőként 1975-ben Budapesten, amikor a Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny keretében másodszor rendeztek nemzetközi brácsaversenyt.⁶

Ezen a versenyen Bashmet furcsa módon második díjat nyert, de a következő évben az ARD Nemzetközi Brácsaversenyen aratott fölényes győzelmével, – ahol a fődíjat, és a közönségdíjat is elnyerte – véglegesen beírta magát a nemzetközi zenei köztudatba. A versenyt követően kinevezték a Moszkvai Konzervatórium tanárának, ahol napjainkban is oktat professzorként és csaknem azonnal elkezdődött szólókarrierje. Azonban az első időkben ez szinte csak a Szovjetunióra korlátozódott. Az 1970-es évek felfokozott nemzetközi politikai státusza és természetesen a csúcán lévő hidegháborús helyzet, a kultúrpolitikára is nagy nyomást gyakorolt. Ezért bizonyos, olykor pályakezdő művészek csak nagy ritkán és nagyon nehezen juthattak a nemzetközi koncertélet vérkeringésébe. Ehhez nyilvánvalóan hozzájárult az a tény is, hogy a híres orosz gordonkaművész Mstislav Rostropovich 1974-ban családjával együtt véglegesen elhagyta az országot.⁷

Nemzetközi Karrier

Az első időszak nehézkesen indult, csak a volt Szovjetunió kisebb tagállamaiba mehetett koncertturnékat teljesíteni és olykor nagy ritkán, – az akkor már jelentős nemzetközi karrierrel rendelkező – Vladimir Spivakov partnereként engedték ki az országból. Ebben az időszakban főként Mozart Sinfonia Concertante versenyművével közreműködhetett külföldön és elképzelhetetlennek látszott, hogy más szerepkörben is hallhassa a nyugat-európai nézőközönség. De a híres orosz brácsaművész és karmester Rudolf Barshay⁸ vezényletével és az általa alapított Moszkvai Kamarazenekarral is felléphetett Németországban. A későbbiekben azonban ez lényegesen megváltozott, hiszen oroszországi szólóhangversenyeit

⁶ A Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny történetében először 1968-ban rendeztek brácsaversenyt, melyet Bársony László nyert.

⁷ Rostropovich 1974-ben családjával együtt disszidensként távozott az országból az Egyesült Államokba. 1978-ban nyilvánosan ellenezte, hogy a Szovjetunió milyen mértékben befolyásolja az ország kulturális szabadságát. Ezért állampolgárságát visszavonták és megtiltották, hogy bármilyen orosz együttessel is fellépjen, akár hazájában, akár külföldön. Hazájába csak 1990 után térhetett vissza.

⁸ (1924-2010) Orosz brácsaművész és karmester. Vadim Borisovsky tanítványa a Moszkvai Konzertavóriumban. Majd később David Oistrakh és Sviatoslav Richter gyakori szólópartnere. A Moszkvai Kamarazenekar alapítója és karmestere. A Borodin vonósnégyes alapító tagja.

követően a világ minden táján megfordult és szó szerint Bashmet volt a legelső brácsaművész, aki ténylegesen szólóhangversennyel állhatott pódiumra. Olyan helyszíneken koncertezett, mint a New York-i Carnegie Hall, az Amszterdami Concertgebouw, a Milánói Scala, a Londoni Barbican Hall, a Berlini Filharmónia Nagyterme és természetesen a Moszkvai Konzervatórium Nagyterme, de a későbbiekben alapított kamarazenekarával, karmesterként és szólistaként is egyaránt visszatérő vendége volt a legnagyobb koncerttermeknek, melyek zsúfolásig megtelnek Bashmet koncertjei hallatán.

A legnevesebb zenekarokkal és karmesterekkel dolgozhatott együtt, melyek emlékezetes koncertelménnyel szolgáltak, és szolgálnak mind a mai napig. Olyan karmesterekkel dolgozhatott együtt, mint: Rafael Kubelík, Mstislav Rostropovich, Seiji Ozawa, Valery Gergiev, Gennady Rozhdestvensky, Sir Colin Davis, John Eliot Gardiner, Yehudi Menuhin, Charles Édouard Dutoit, Sir Neville Marriner, Paul Sacher, Michael Tilson Thomas, Kurt Masur, Bernard Haitink, Kent Nagano, Simon Rattle, Yuri Temirkanov, Nikolaus Harnoncourt, Pierre Boulez.

Első szólóhangversenyére 1978. november 9-én kerülhetett sor a Moszkvai Gnessin Intézet Nagytermében, ahol a kamarazenei remekművek kincsesládájából választott. Műsora keretében Shostakovich Szonátáját, Brahms Op. 120/2-es Esz-dúr Szonátáját és Hindemith Op. 11/4-es Romantikus Szonátáját adta elő állandó kamarapartnerével, Mikhail Muntian zongoraművésszel. Hangversenyéről a korabeli kritika így tudósít:

„Shostakovich szonátájának előadásában érezhető tanára, Druzinin hatása, amit a kamarapartner Muntian játéka is jól tükröz, hiszen Ő maga is részese volt a premiernek. Ugyanakkor érezhető maga Bashmet lelkülete és újdonságra való törekvése. Képes megteremteni a feszültséget és fenntartani a figyelmet az első hangtól az utolsóig, bármilyen zenei anyagról legyen is szó. Úgy hiszem az orosz koncertéletben megjelent egy új brácsaművész, aki minden eszközzel felvértezve adja át muzsikáját a közönségnek. Birtokában van a technikai szabadság, a ritka szép tónus és az érett zenei gondolkodásmód. Remélhetőleg a méltán híres szovjet brácsaiskola új jelentős képviselőjét hallhatjuk benne.”⁹

⁹ Yevgeny Barankin kritikája, *Szovjetszkaja Muzika*, 1979. március

De Bashmet nemcsak Mikhail Muntian partnereként játszhatott. Olyan kiváló művész is szívesen csatlakozott hozzá, mint Svatoslav Richter akivel a nevezetes első koncertjén 1981. augusztus 2-án szerepelt a Moszkvai Konzervatórium Nagytermében. Közös adott hangversenyükről így írnak:

„Történelmi nap a mai, nemcsak Bashmet, de a szovjet zeneművészet számára is. Yuri Bashmet brácsaművész az első, aki szólókoncerten szerepelhet a Moszkvai Konzervatórium Nagytermében. Kamarapartnere a kiváló zongoraművész Svatoslav Richter is hozzájárult produkciója sikeréhez. Programjuk keretében Shostakovich Szonátáját, majd Brahms Op. 91-es Brácsadalok című kompozícióját hallhattuk Brunskevá operaénekesnővel, végül pedig Brahms Op. 114-es a-moll trióját Valentin Berlinsky gordonkaművésszel. Jó párosítás volt az énekes szólistával. Improvizatív és újszerű megoldásokat hallhattunk. Ha egy festő akarná szimbolizálni ezt a produkciót, két érett barackot festene, aminek a résén átszűrődik a napfény.”¹⁰

Az 1980-as évek enyhülni látszó időszaka lassan, de biztosan teret engedtek Bashmetnek, hogy tehetségével meghódítsa a világot. Richter partnereként későbbiekben ellátogatott Franciaországba, Németországba, sőt Japánba is. 1985-ben nevezetes koncerttel adóztak David Oistrakh emlékének Freiburgban, melyen Shostakovich Szonátáját, Hindemith Szonátáját Op.11/4, és Britten Lachrymae című kompozícióját játszották.¹¹ A későbbiekben azonban Richter nemcsak hazájában, hanem külföldi turnékra is elkíserte Bashmetet. Így 1984-be a Magyar Állami Operaházban arattak óriási sikert, amelyről Kroó György ekképpen számolt be.

„...Richter és Bashmet lépett hétfőn este a Magyar Állami Operaház pódiumára. A társulás nagyszerű és hallatlanul szerencsés. Bashmet ma a világ legjobb brácsaművészeinek egyike mind hangszeres, mind zenei vonatkozásban. Minőségét önmagában jelzi, hogy Richter kamarapartnernek választja, vagy fogadja el ezúttal Hindemith F-dúr Szonátájában, s elképesztő mit jelent e fiatal géniusznak, hogy az egyedülálló zongorista muzsikusz kivételes zenei légkörében megpillanthatja az interpretáció eget ostromló csúcsait. Bashmet tökéletes technikával, és gyönyörű hangon muzsikál, salaktalan, nemes, éneklő, de szenvedélyektől sem mentes tónusa, pazarul hajlékony vonóvezetése, a zenei anyagot nemcsak megmunkáló, hanem átható szellemisége a legszebb távlatokkal kecsegtet...”¹²

Így a nyolcvanas évek közepére, szó szerint meghódította a világot, a legnevesebb hangversenytermekben játszott, melyek zsúfolásig megteltek koncertjei hírére.

¹⁰ Yevegny Barankin írása, *Szovjetszkaja Muzika* 1982, február

¹¹ A koncertről élőfelvétel készült, mely napjainkban is kapható CD formában. Tully 44.

¹² A mikrofonnál Kroó György 1985. január 19., Új zenei újság 1981-1997 Budapest, 1998, szerkesztette Sári László

A Moszkvai Szólisták Kamarazenekar alapítása

1985-ben úgy érezte, hogy egyrészt a hangszerjáték, másrészt a repertoár sem elégíti ki művészi ambícióit és képességeit, ezért úgy döntött, hogy – elődje Rudolf Barshay mintáját követve – a brácsajáték mellett karmesteri pálcát is ragad. Közelebbi muzsikus barátaival megalakította a Moszkvai Szólisták Kamarazenekart, aminek alapító művészeti vezetője lett, mely tisztségét napjainkban is betölti. Néhány éven belül Oroszország vezető együttesei közé nőtt a kamarazenekar és számtalan koncertturnét teljesítettek világszerte.

Néhány évvel később azonban a zenekar jó néhány tagja – épp éves franciaországi koncertkörútjukat teljesítve – nyugati munkalehetőségek céljából úgy döntött, hogy elhagyja Oroszországot, ily módon feloszlott a zenekar. Rövid szünetet követően 1991-ben Bashmet a Moszkvai Konzervatórium legtehetségesebb végzős növendékeiből immáron másodszor alakította meg kamarazenekarát és ezzel a formációval napjainkban is töretlenül hódítja meg a világ legjelentősebb koncerttermeit. A zenekar a barokk és a klasszikus kamarazenekari irodalom mellett előszeretettel játszott kortárs zeneműveket is, és számos orosz- illetve világpremier fűződik a nevükhöz.

Bashmet művészete, újdonságokra való törekvése és vágya, hogy az amúgy is szűkös hangszeres irodalmat kibővítsen rengeteg zeneszerzőt megihletett, melynek köszönhetően a huszadik század végére a brácsairodalom jelentősen kibővült. Közel 50 brácsaversenyt és egyéb előadási darabot dedikáltak számára. A legtöbb mű keletkezésénél már az első perctől kezdve jelen volt és folyamatosan együtt dolgozott a zeneszerzőkkel, hogy közösen modifikálják az esetleges technikai részleteket és persze, hogy elkerülhessék a későbbi korrekciókat. Többek között olyan kompozíciók keletkezését inspirálta, mint: Alfred Schnittke: Concerto, Monologue, Hármasszert (Gidon Kremer, Mstislav Rostropovich, és Yuri Bashmet-nek dedikálva) Sofia Gubaidullina: Concerto; Denisov: Concerto; D. Tavener: The Myth Bearer; M. Pletnev: Concerto; A. Golovin: Sonata-breve; Alexei Raskatov: Sonata; Giya Kancheli: Liturgy and Styx; Alexei Tchaikowsky: Két brácsaverseny; Barkauskas: Concerto; A. Eshpay: Brácsaverseny; P. Ruders: Brácsaverseny

Schnittke versenyművének keletkezéséről egy interjúban így emlékszik vissza:

„Miután előadtam Schnittke világhírű zongoraötösét, megkérdeztem Tőle, hogy nem írna-e valamit mélyhegedűre. Majd azt válaszolta: „Természetesen”. Később aztán bár kilenc évet kellett rá várni, de megcsörrent a telefon, hogy lassan elkészüljön a mű. Volt pár kérdése, amit természetesen megvitattunk a technikai problémák kiküszöbölését illetően, hiszen ez volt az első alkalom, hogy szólóbrácsára komponáljon. Ezekben a kérdésekben a vártnál is rugalmasabb és engedékenyebb volt. Most kezdem megérteni, hogy muzsikája miért olyan élő. Elképzelései nagyon erősek, melyek rendkívül mély érzelmeket rejtenek. Technikai kompenzációra tett javaslataim pedig rendkívül kicsik voltak és nem oly fontosak. Mivel kompozíciója olyan remekmű, melyben minden hang számít, ezért bizonyos mértékben kompromisszumot kellett kötnünk az elképzelések és a hangszeres lehetőségek között. Schnittke művével új dimenziók és lehetőségek nyíltak meg a brácsa számára. Úgy is mondhatnám, hogy erős érdeklődést mutatott az én saját művészi személyiségem iránt.”¹³

Ezen az erős inspirációjú műveken kívül maga Bashmet is számos átíratot készített zenekara számára. Így készült el például Alfred Schnittke Vonóstriója, melyet később Trio-Szonáta néven a bécsi Sikorsky Kiadó is közreadott, illetve Shostakovich Szonátájának és Max Reger Három Szvitjének átírata. De szintén átíratban adta elő többször Brahms Op. 115-ös Klarinét-kvintettjét, sőt Richard Strauss Don Quixote című szimfonikus költeményéből is átíratot készített, csak épp megfordította a szerepkört. Don Quixote ezúttal a brácsán éneklő szélmalomharcát és Sancho Pansa pedig a gordonkán szól közbe.

¹³ Julian Haylock interjúja, *The Strad* Magazin, 1999. július

Pedagógiai hivatás, és a versenyek

Szólista karrierje mellett pedagógusként is jelentős szerepet vállal, hiszen 1978 óta töretlenül tanít korábbi alma materében. Először egyetemi docensként majd 1996-tól egyetemi tanárként. Átlagban évente tíz tanítványa van és természetesen tanársegéd is rendelkezésére áll, aki a hosszabb koncertkörutak idején növendékeivel foglalkozik. Tanítványai között megtalálhatjuk a világ legelismertebb zenekarainak szólóbrácsásait, de néhány versenygyőztes tanítványa, professzorukhoz hasonlóan szólistaként vált ismerté. A világ minden táján megfordult és a legnevesebb nemzetközi versenyek állandó zsűritagja, olykor a bizottság elnökeként. Ilyen például az angliai Lionel Tertis International Viola Competition, a német ARD Nemzetközi Zenei Verseny, a párizsi Maurice Viuex Concours, vagy épp saját elnevezésű, Moszkvai Brácsaversenye, melyet 1993-ban hívott életre, hogy ezáltal is lehetőséget teremtsen a legtehetségesebb pályakezdő művészeknek.

Huszedik század végi gondolatairól, így beszél egy cikkben a művész:

„Úgy érzem, hogy többé már nem beszélhetünk arról, hogy valaki csak megpróbáljon professzionális módon brácsán játszani – mindannyian tudjuk hogy ez lehetséges. Ha a közönség manapság szólókoncertet hallgat, már nem teszi fel magának azt a megszokott, ódivatú kérdést – miért brácsás játszik szólóhangversenyt. S ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy megjelent a legújabb generáció, mely frissességével és kellő hitével táplálja a jövőt...ha visszanézek, látom, hogy mit vittem véghez és manapság mennyivel több brácsaművész van a világon. Úgy érzem, ők tovább fogják vinni a tradíciót. Teljes mértékben hiszem, hogy amit tettem, az csak a kezdet volt”¹⁴

Yuri Bashmet művészetének és munkásságának többek között ékes bizonyítéka az is, hogy hazájában minden állami kitüntetést megkapott és az egyik legnagyobb moszkvai kulturális esemény a Pushkin-múzeumban rendezett Decemberi Esték fesztivál igazgatói posztját is betölti, melyet előtte, 17 esztendőn keresztül Svatoslav Richter vezetett. Felvételei számtalan kitüntetést érdemeltek ki és többször jelölték

¹⁴ Just a beginning: Julian Haylock intrjúja, The Strad folyóirat, 1999. július

Grammy-díjra is, melyet 2008-ban nyert el, zenekarával készített Stravinsky és Prokofjev műveinek felvételéért.

Bashmet pályafutása révén továbbemelte hangszere népszerűségét és Lionel Tertis, majd William Primrose munkáját követően méltán vezette át a XXI. századba a brácsa zenetörténetben elért és betöltött jelentőségét. Bizonyítékul szolgál erre az a közel ötven mű, melyet neki ajánlottak és Bashmet előadói morálja, mellyel művészete révén kitágította a hallgatóság érdeklődését e misztikus hangszer történetére. Művészete és hangszer iránti elhivatottsága példaértékű és napjainkban is töretlenül végzi huszonöt esztendővel ezelőtt elkezdett missziós munkáját, amelyről időről-időre hangot is ad különböző nemzetközi szimpóziumokon és kiadványokban. Hangszere mellett a klasszikus zene népszerűsítését is a vállára vette, és számos nemzetközi könnyűzenei előadóval is dolgozott, mint például Elton Johnnal és Stevie Wonderrel, hogy a köztudottan szélesebb fiatal generációs nézőközönséget vonzó könnyebb műfaj publikumát is megnyerje, és bizonyos értelemben visszacsalogassa a méltatlanul elfeledett, vagy adott esetben nem is ismert klasszikus zenei értékek felé.

William Primrose és Yuri Bashmet felvételeinek elemzése

Úgy érzem a két művész munkásságának ékes bizonyítéka a nekik ajánlott műveken kívül, felvételeik száma és természetesen minősége.

Dolgozatomban e szakaszban igyekeztem – mivel művészetük felvételeik alapján ítéltetők meg leginkább – olyan művek felvételeit megkeresni, melyeket mindkét művész rögzített akár több alkalommal is. Igyekeztem olyan műveket választani, melyek a brácsairodalom szerves részét képezik és napjainkban is a legsűrűbben hallható programok közé tartoznak. Elemzésem célja ezen felvételek összehasonlítása és bizonyos változások megfigyelése, melyek egy része az előadó-művészet természetéből fakadóan nyilvánvalóan különbözik, ugyanakkor részét képezi egyfajta hangszertechnikai egyszersmind eszközkészlet változásnak, mely a huszadik században jellemzően végbement a vonós hangszeres interpretációban. Talán ezáltal közelebb kerülhetünk ezekhez a változásokhoz.

Természetes módon a művek keletkezésétől napjainkig számos kiadásban megjelentek és biztos vagyok benne, hogy mindkét művész igyekezett a lehetőségekhez képest a legjobb hangjegyhordozókból megtanulni a műveket. Azonban ez oly mértékben megváltozott az elmúlt évtizedekben, hogy én csak jelen korunk legjobb kottáira tudok hagyatkozni és így alapul venni az elemzés során. Így mindvégig igyekszem figyelembe venni az adott mű urtext kivonatát.¹

William Primrose felvételeinek elemzése

Első felvételnként Mozart remekművét a KV. 364-es Esz-dúr Sinfonia Concertante-t elemzem William Primrose előadásában.

Primrose számos felvételt készített a kompozícióból, melyek nagy részét 1950 és 1960 között rögzítették. Jelen elemzésem céljából én kettőt választottam ki, mely mély benyomást tett rám.² Az első felvételen partnere Jascha Heifetz, az RCA Victor Symphopny Orchestra, Izler Solomon vezényletével. A felvétel 1956. október 2-án került rögzítésre Hollywoodban (RCA Viktor Living Stereo)

¹ A szerző által előírt dinamikai és előadásra vonatkozó utasításait, esetleg figyelmen kívül hagyását dőlt betűvel jelzem.

² A felvétel elemzéséhez Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH, Kassel 1990 partitúrát használok.

Az első tétel felvételének hallgatásánál már a kezdőakkordnál megüti a fületem, hogy a beírt *sfp* helyett csak egy forte akkord szól. A tempóválasztás elég gyors, dinamikus, inkább érzem $\frac{2}{4}$ -nek mint $\frac{4}{4}$ -nek. A tétel időtartama: 12:07

A szerző által előírt tempo *Allegro maestoso*. A szólisták élesen lépnek be elég világos fényes intonációval. A téma megjelenésénél Primrose hűen követi Heifetz példáját sűrű kis amplitúdójú vibratóval, vaskos szinte romantikus módon játszik. Mindkét előadó az összes trillát kivétel nélkül az általam használt kottában előírt utóka nélkül játssza. A tizedhatod-csoportok nagy részét a vonó felső felén szinte *détaché* vonással játssza Primrose – akárcsak Heifetz –, amely inkább dallamos, mint ritmikus karaktert kölcsönöz neki. A 86. ütemben Primrose érezhetően súlyozott ütem-egyekkel próbálja a tempót megőrizni. A 103. ütemben megváltoztatja az artikulációt oly módon, hogy az utolsó négy nyolcad 3+1-es kötőívét teljesen elválasztja és külön-külön játssza. A 115. ütemben, majd a további hasonló ütemekben a kiírt 2+2-es tizenhatod csoportokat hallhatóan egyvonóra játssza, majd a rekapitulációban szintén. A kadencia szintén ugyanaz a tempó végig, a 18. ütemben virtuóz *staccato*t alkalmaznak, de ez csak egy apró jel az előadás jellegét nem befolyásolja inkább csak szín.

A második tétel az elsőhöz hasonlóan elég gyors, számomra igen zaklatott tempóválasztás. Érezhető a $\frac{3}{4}$ -es lüktetés, amely mindvégig dominál. A tétel időtartama: 8:40

A szólisták szélesen elválasztott, artikulált tizenhatodokat játszanak, a huszadik század első felére jellemző széles portamentókkal a hangok között. Dús, sűrű vibratót alkalmaznak, melyet a *legato* ívek alatt lévő dallamíveknél jobbkéz-portato-val egészítenek ki. A frázis végét jelentő trillákat alaphangról indítják és még a kadenciában sem szerepel utóka a trilla végén. A kadencia érzékeny, dramaturgiailag kihangsúlyozottnak érezhető előadásukban, majd – érthető módon – a tétel összefogottságának itt egy rövid időre nyoma vész.

A harmadik tétel előadása hűen tükrözi a szerző által meghatározott táncos karaktert, a Presto tétel jelleget. A tempóválasztás érzetemen szerint inkább 1-ben játszott a jelzett $\frac{2}{4}$ helyett. A *staccato* nyolcadok, inkább húzott, mint nyesett hangok, melyek jobban kifejezik a táncos adott esetben *grazioso* jelleget. A tétel időtartama 5:48

A második felvétel bizonyos szempontból kuriózum is, mivel William Primrose mindössze egyszer játszott a Prades-i Fesztiválon és maga a legendás mester Pablo Casals vezényletével, melyből egy elbűvölő felvétel született. Partnere a kiváló amerikai hegedűművész Isaac Stern volt, aki visszatérő vendég volt a fesztiválon és Casals majd minden esztendőben kamarapartnerül választotta.

A felvétel a Perpignani Ünnepi Játékok alatt készült 1951. július 5-8 között. Prades-i Szimfonikus Zenekar, Pablo Casals vezényletével.

(Sony Classic 1993)

Az első tétel tempója úgy indul, ahogy a szerző megkívánja, kimért, egyenletes $\frac{4}{4}$ -es löktetéssel.

A tétel időtartama: 13:19

Már a zenekari bevezetőben érezhető a mester irányítása. A beírt *maestoso* karakter már a kezdeteknél teljes mértékben érvényesül. A dinamikai skálát a legszélesebben tárja elénk, szinte robban a zenekari tutti *forte*-ja, ugyanakkor a *piano* nemcsak dinamikai jelként, de karakterben is megjelenik. A zenekar tónusának és hangszínbeli kiegyenlítetttségének ékes bizonyítéka, hogy minden hangszer hangját egyenként ki lehet hallani. A szólisták megjelenéséről semmi sem vonhatja el a figyelmet. Kristálytisza, intonációjuk, fényes, világos hangjuk minden figyelmet a főtémára irányít. Primrose itt is alkalmazza a már előbb említett nyolcadok kötőívének módosítását az első tétel 103. ütemében. A 115. ütemben azonban a zeneszerző által előírt artikulációkat használja. A staccato-val ellátott nyolcadmozgásokat mindig röviden, táncos karakterrel játsszák. Jelen felvételen a frázisokat lezáró trillákat mindvégig utókéval interpretálják, amelyeket felső váltóhangról indítanak. A rekapitulációban szinte *piano* lépnek be a szólisták és *mf* dinamikánál többre nem is érkeznek a frázis csúcspontjánál sem, ami rendkívül színes jelleget kölcsönöz a dallamívnek.

A kadencia meghitt és nyugodt, érzékelhető a fantázia jellege. A kadencia 18. ütemében meglepő módon Primrose a megszokott akkordtörés helyett csak a felső F-hangot játssza.

A második tétel fájdalommal teli és nyugodt. Inkább érzem $\frac{6}{8}$ -ban, mint $\frac{3}{4}$ -ben. A tétel időtartama: 14:05

A hegedűszóló szomorú, áhítattal teli tónusát követően Primrose hasonlóképpen bársonyos, meleg hangszínen lép a hegedű után. Sűrű, kiegyenlített, kis amplitúdójú vibratót használ, mely jól illeszkedik a *legato* témához. Játéka nemes egyszerűségű, mely ugyanakkor szenvedélyes és mély fájdalommal teli. Sokkal több színt és időt alkalmaznak a dramaturgiailag fontos pillanatokban, mint az előbbi felvételen. Szélesebb dallamívek és gazdagon artikulált frázisok váltják egymást. A 102. ütemet annyira kiszélesítik, hogy egy pillanatra – jóleső érzéssel – szinte megáll az idő. Az ezt követő ütemben pedig minden előkét súlyosan, ütésre játszanak. A kadencia ha lehet még lassabbnak tűnik, azonban a szélesen összefogott és egymásba szervesen kapcsolódó dallamívek miatt egy pillanatra sem érezni, hogy megszakadna bármilyen folyamat is. Minden tizenhatod-csoport elbeszélő. A kadencia végét jelentő trilla felső váltóhangról finoman indul és az utókéval, szinte elhaló jelleggel adja át magát a zenekari tuttinak és az elmúlásnak.

A harmadik tétel keretes, picit szögletes, egyenletes kezdéssel indul. Érezhetően $\frac{2}{4}$ -ben értelmezett és egy pillanatra sem ütemenként dirigált *Presto* tétel. A tétel időtartama: 6:29

A zenekar kedvesen, – ahogy a szerző megkívánja – piano hangszínen kezd a 65. ütem *forte* tuttijáig, melyben rövid, nyesett, *staccato* negyedhangokat játszanak. Ez a koncepció egyébként az egész tételre jellemző. A *forte* negyed belépések mindvégig durván nyesett rövid hangok.

A rondótéma táncos jelleggel indul, az egyetlen picit zavaró momentum a 98. ütemben fellépő B-hang, mely minden alkalommal durva hangsúlyt kap. A ritmikus triola-nyolcadok a 129. ütemtől végig *détaché* vonással játszott széles nyolcadmozgások, mind a hegedűben, mind a brácsában. A 247. ütemben a brácsatéma piano kezd, amit a hegedű fejleszt tovább. Majd a 279. ütemben már *forte*-re fejlődve éri el a csúcspontot. A tétel végéig betartják az általam használt urtext partitúra dinamikai bejegyzéseit. Bár a zeneszerző a 349. és a 357. ütemben a frázist lezárva csak a hegedűnek írt trillát, Primrose mindkét helyen a hegedűvel együtt ugyanúgy játssza.

Széles espressivo hangon indít Primrose már a kezdőütemben széles *portamento*-val hangsúlyozza ki az egymáshoz tartozó hangokat. A kezdődinamika inkább *mf*, mintsem a kottában jelzett *mp*. A frázisokat sűrű amplitúdójú vibratóval tartja életben, mígnem a 2. próbajel első negyedén megszólal egy üres A-húr. A dallam forte hangon indul a jelölt *mf* helyett gyakorlatilag az egész frázist egyhúron játssza, amíg elér a csúcspontig melyet széles, szinte a fogólapot végigszántó *portamentoval* hangsúlyoz ki. Ez azért – ismervén Primrose tanult muzsikus és alkotó egyéniségét és persze a korszak meghatározó stílusjegyei is – meghökkentő fordulat. A 4. próbajelet követő belépésnél néhány helyen teljesen megváltoztatja a kottában jelölt *legato* artikulációt, hogy ezáltal is kihangsúlyozza a *rubato* játékmódot. A $\frac{7}{4}$ -től kezdődő frázis gyakorlatilag ütemenként váltakozó *f* majd *p* dinamikáját egyszerűen megoldja egy állandó *mf*-val, de mindazonáltal fájdalmas hangszínnel. A ritmikus tizenhatod-csoportokból álló *a tempo* szakasz rendkívül virtuóz és inkább *f*, mint *mf* hangerő. Megjegyzem jobban is érzékelhetők a mélyebb regiszterekben lévő skálahangok. A 7. próbajeltől kezdődő hármashangzat felbontásokat Primrose pontosan, artikuláltan és virtuóz módon játssza mégis zavaróan hat, hogy a zenekar és a klarinétszóló nincs együtt a szólistával, ám Primrose elképesztő reakciójának köszönhetően pillanatok alatt korrigál és 8. próbajelre helyre áll a tempó. A 9. próbajelre felütő fuvolaszólam után Primrose előkével díszített tizenhatodokkal válaszol. Ennek a kottában nincs nyoma. A 10-es próbajel harsányan kezdődik valóban nyugtalan jelleggel, hol gyorsabb, hol lassabb ütemek váltják egymást, majd fokozatos *accelerando*-val éri el a 11-es próbajelet. A 15-ös próbajeltől kezdődő oboa-, majd fuvolaszólo alatt szinte trillaként hatnak a gyors tizenhatod-mozgások. Teljes mértékben ritmikus, virtuóz anyagként értelmezi, noha a kottában jelzett karakter *Tempo I ma più lento*. 14-ik próbajeltől visszatérő főtéma-anyagot végig

forte dinamikával ábrázolja. A *molto espressivo* jelleg érvényesül ugyan, de nincs dinamikai különbségekre osztva, ahogy a szerző megkívánná, hogy elfogyjon a frázis. A jelölés szerint *mp*, majd az utolsó két ütemben, még *diminuendo*-t is jelöl. A 16. próbajelet követő 4. ütemben pedig az átkötött negyed, majd négy tizenhatod ritmusképlet helyett, túlpontozott negyedek játszik, majd harminckettedeket.

A második tétel rendkívül virtuóz módon, harsány hangvétellel indul. A tétel időtartama: 3:55 Nagyon rövid szinte végig kápánál ütött hangokkal ábrázolja a gyors tételt. A 20. próbajelnél lévő *tenuto*-s nyolcad-mozgásokra a rendkívül gyors tempó miatt hallhatóan nem akar időt szakítani, ezért minden nyolcadot inkább *staccato* jelleggel interpretál. Ez a koncepció egyébként az egész tételre jellemző. A *tenuto*-s nyolcadokra nincs idő, ezért inkább *staccato*-t játszik. A 24. próbajelnél lévő *fff martellato* oktavmenetben regisztert vált és egy oktávval feljebb játssza. A 28. és 29. próbajel között szintén regisztert vált és mindent egy oktávval feljebb játszik, hogy jobban artikuláljon. Megjegyzem az előbbinél érhető a zenekar igencsak sűrű és hangos játéka miatt, de ezen a helyen a zenekari textúra nem olyan számottevő a szólista alatt, hogy regiszterváltást indukálna. Ugyanezen elvhez folyamodik a 33. próbajeltől visszatérő főtéma anyagban is, majd a 35. próbajel előtti 2ütemes oktavlépéseknél tizenhatodok helyett, nyolcadokat játszik. A zenekar igen ritmikus, egyenletes tempótarással kísér, néhol ugyan kicsit elfedi a szólistát, de Primrose hallhatóan megtesz mindent azért, hogy hangjai artikuláltan átjöjjenek a zenekari faktúrán.

A harmadik tétel elég gyorsan indul sokkal inkább ritmikus, mint dallamos jelleggel. Időtartama: 10:50 A tétel temójelzése: *Allegro moderato*. A főtemát bevezető fagott-szólót követően Primrose is rövid, szinte nyesett hangokat játszik hallhatóan igen gyors vonóval. A 40. próbajeltől a zenekar olyan mértékben elnyomja a szólistát, hogy nem lehet hallani a ritmikus képleteket. Az ezt követő *legato espressivo* témában minden *legato* dallamvonal jobbkéz-portatot kap, így megszakadnak a frázis dallamai. Ezt még inkább elősegíti, hogy minden ütem extra hangsúlyt kap amitől csak még jobban szétesik a dallamvonal. Számomra úgy tűnik, mintha a jobbkéz-portato technikával próbálna időt csalni magának a kettősfogásokkal teli dallamvonal eljátszásához. Ismerve Primrose technikai képességeit, hangszerkezelését, ezt egy kissé furcsának találom. A *tempo poco meno mosso* dallamvonal csúcspontját

természetesen széles *portamento* előlegezi meg. A 42. próbajeltől kezdődő kottában jelzett *stringendo* egyáltalán nem valósul meg, bár a tétel kezdőtempója is elég hajszott. Az 51-es próbajel előtt lévő 7ütemes átvezető részben, melyben a kotta szerint *poco meno mosso* van Primrose ezt egyáltalán nem használja ki, szinte ugyanaz a tempó marad pedig egy kisebb kadenciáról van szó, amiben a szólista teljesen egyedül marad néhány ütemre. A 61-es próbajelnél végre megnyugvást talán Primrose és a főtéma augmentált dallama jóleső érzéssel szólal meg a $\frac{9}{4}$ -es szakaszban. A frázis végét jelző konklúziót, mely egy háromvonalas A-hang, Primrose kissé illúzióromboló módon üveghanggal játssza. A 63. próbajeltől Primrose kifejezően telt és visszaemlékezést sejtető hangon muzsikál, mely végül elhal az utolsó *diminuendo*-s akkordban.

Primrose felvételinek elemzéséhez utolsó műként, Brahms Op. 120/1-es f-moll Szonátáját választottam. A műből több felvételt is készített, melyekből én Primrose és William Kapell által készített lemezt választottam, amely 1946. május 4-én került rögzítésre.³ (3-RCA Victor DM 1106)

Az első tétel időtartama: 6:42. A zongora rendkívül *legato* játékmódját követően *espressivo*, érzékelhetően *poco forte* hangvétellel indítja Primrose a főtémát. A *legato* játékmód nem érvényesül, mert minden hangváltás kissé akadozik. Érzékelhető, hogy a partnernek várnia kell az akkordfelbontások elkezdéséhez. Minden második ütem extra hangsúlyt is kap, ezért némileg szétesik a periódus. A 16. ütemben jelzett teljes-ütemes *legato*-kat Primrose, hallhatóan 2+1-re változtatja, mely merőben felborítja a súlyviszonyokat. Kicsit olyan érzésem van, hogy Primrose a brácsa minden egyes belépését új kezdetnek értelmezi. A ritmikus triola-belépések virtuózan hangzanak és metrumban reflektálnak a zongorátémára. A melléktéma *legato* kötéseit rendkívül *rubato* értelmezi, széles *portamento*-val és sűrű amplitudójú vibrato-val. Az elfáradó *legato* melléktémát még jobbkéz *portato*-val is nyomatékosítja. Az 53. ütemben visszanyeri a tempót és a *ma ben marcato* bejegyzés teljes mértékben érvényesül. A 62. ütemtől kezdődő *legato* tizenhatodokkal teli részt virtuóz módon interpretálja, minden hangja artikuláltan hallható a mélyebb regiszterekben is. A 59. ütemben kezdődő *legato f* szakasz íveit megváltoztatja, és

³ Az elemzéshez *Wiener Urtext Edition, Musikverlag, Wien 1973*, kottát használlok.

ami nekem személy szerint zavaró, hogy extra hangsúlyokkal megtöri a frázist. Az akkordtöréseket súlyra játssza. A 86. ütemben belépő virtuóz tizenhatod-csoportokat, – a klarinétszólam mintáját követve regisztert vált – egy oktávval feljebb játssza. Ugyanezen elv szerint játssza a 92. ütemtől kezdődő frázist. A 100. ütemben fellépő hangnemi modulációt élesen elválasztja és új frázisként értelmezi a második negyedről. Hangszíne *espressivo*, sűrű vibrátókkal teli mely kifejezővé teszi játékát, bár olykor megtorpannak *legato* ívei a jobbkéz-*portato*-k miatt. A 129. ütemben szintén regisztert vált figyelembe véve a klarinétszólamot. A rekapitulációt élesen elkülöníti a rávezető szakasztól, bár sűrű vibrátója és egyre szenvedélyesebb hangvétele sejtetni engedi a konklúziót. A főtéma anyaga rubatókkal teli előadásmódba köszön vissza, mely egyfajta különbséget jelez. Az akkordtörések az egész tétel folyamán ütésre történnek. A Coda-ban utoljára éneklő főtéma Primrose számára a legjelentősebb, ezért *p* helyett majdhogynem *f* interpretálja. A 214. ütemben jelzett *sostenuto ed espressivo* karakter metrum-érzete a leggyorsabb és szinte semmit nem lehet sejteni abból, hogy – a szerző szerint – itt már fáradnia kellene a dallamvonalnak. Primrose játékában ezen felül enyhe *accelerando*-t vélek felfedezni, mely a tétel végéig kitart.

A második tétel fájdalmas hangvételt sűrű vibrátókkal, széles portamentókkal nyomatékosítja. Időtartama 5:35. A 12. ütem második főtéma-indulását olyannyira megvárhatja, hogy szinte koronás hangnak tűnik az előző ütem utolsó nyolcada. A *legato* harminckettő-csoportokat jobbkéz-*portato*-val interpretálja, így jellege teljesen megváltozik, melyet még a rubato játékmód is nyomatékosít. A húr váltások erős hangsúlyt kapnak mindkét kézben. Minden hang vibrált, és általában sűrű *vibrato*-t alkalmaz. Hangszínbeli differenciálás nem jellemző, mivel gyakorlatilag minden hangot azonos amplitúdójú vibratóval jelenít meg.

A harmadik tétel *Allegretto grazioso* jellege kellőképpen létrejön. Kecses, lágy hangvétellel kezdődik és a tempóválasztás is jóleső érzést kölcsönöz az előadásnak. Időtartama: 3:51. A trió kiegyenlített hangszínen szól, melyben az egyetlen zavaró tényező számomra, hogy a 67. ütemben kezdődő 4+4 ütemes témátörődék minden második üteme is hangsúlyt kap mind a két alkalommal, a jelzett első ütemes *sf diminuendo* helyett.

A főrész kezdete kissé hevesen, inkább *f* dinamikán indul a jelzett *piano* helyett. A tétel végén jelzett *calando* megvalósul ugyan, de a záróakkord hangsúlyt kap mindkét kézben, noha átkötött *legato* akkordváltásról van szó.

Az utolsó tétel virtuóz *vivace* jellege teljes mértékben tükrözi a kottában jelzett karaktert, melyet a rendkívül jól alkalmazott és artikuláló *spiccato* vonás is nyomatékosít. Időtartalma: 4:26. A *f*, majd *p* karakterek közötti differencia számomra nem érezhető. Az 50. ütemtől kezdődő *legato* íveket Primrose a már ismert módon jobbkéz-portato-val választja el egymástól, mely enyhe *rubato*-s érzetet kelt. A *f* kulminációs ponton, – számomra elég zavaró és érhetetlen módon – élesen húzott, szinte nyesett hangon játszott üveghangot használ. A 124. ütemben *semplice*-vel jelzett szakaszban a *legato* ívek teljesen szétesnek a portato-val dúsított *rubato* játékmód miatt. 160. ütem belépésénél Primrose szintén regisztert vált és két ütem erejéig egy oktávval feljebb játssza. A tétel végén játszott, kétvonalas A-hangoknál kivétel nélkül üveghangokat használ.

Yuri Bashmet felvételeinek elemzése

Yuri Bashmet általam választott Mozart *Sinfonia Concertante* felvétele egy koncertfelvétel, melyet a Bayerische Rundfunk Szimfonikus Zenekarával készített, partnere Vladimir Spivakov, a karmester Sir Colin Davis.

Az első tétel időtartama: 12:54. Már a kezdeteknél rendkívül kiegyenlített, egységes hangzás, nagyszerű tempóválasztás, mely kiadja a zenekari bevezető minden lényegét és *maestoso* karakterét. Bashmet harsányan kristálytisza intonációval lép be Spivakovot követően a 83. ütemben. A 88. ütemben a pontokkal ellátott nyolcadokat, hosszú, beszédes módon adják elő és semmilyen elválasztást nem alkalmaznak, mely koncepciót az egész tétel során alkalmazzák a melléktémában, kivéve a ritmikus átvezető anyagokat. Mindazonáltal meggyőző hangvétel. A 187. ütemben a hegedű témáját követően Bashmet piano, érzékeny, szinte könyörgő hangon, egyfajta válaszként lép be és egy gyönyörű, feszültséggel teli frázisképet alkot. Az ezt követő átvezető rész mely a rekapitulációt készíti elő rendkívül virtuóz, de messze nem öncélú. A visszatérés ha lehet még játékosabb, még színesebb, mint a kezdetnél.

A kadencia rendkívül fantáziadús, egymást teljes mértékig kiegészítve és segítve. A kadencia 18. ütemében a tétel koncepciójához hűen, a ponttal ellátott nyolcadokat hosszú, beszédes formában muzsikálják, ami csak még izgalmasabbá teszi a következőt. A zárlatot jelentő trillát pedig lassan, kimért tempóban, szinte ritmusban interpretálják mintha mindig is ezt tették volna.

A második tétel időtartama: 12:28

Fájdalommal, egyenletes hangzással kezd a zenekar, hallhatóan $\frac{3}{4}$ -es metrumban.

A hegedű méltóságteljes kezdését követően, Bashmet halkan, szinte *flautando* hangszínen kezdi a frázist, melyet tovább feszít, majd adja át a hegedűnek. A kiírt előkéket kivétel nélkül mindvégig ütésre, súlyosan játsszák, mely kifejezi értéküket. Előadásuk minden fájdalmat és kifejezőerőt tartalmaz, mely végigvezet a tételen és minden feszültséget megteremtenek ahhoz, hogy egy pillanatra se lankadhasson a figyelem. A kadencia pártalan és változatos hangszínekkel teli, melyet az igazi

alkotóművészet jellemezhet a végén, a már az első tételből megszokott közös lassú, majd fájdalmassá dúsuló trillával.

A harmadik Presto tétel rendkívül ritmikusan és halkán, plasztikus hangokkal tarkítva indul. Időtartama: 5:52. Ütemenként dirigált koncepcióról van szó. Igazi virtuóz előadásmód, a hangszínek és frázisok egymásba-fonódásának kavalkádját hallani, melyet ez a rendkívül jól összeszokott művészpáros káprázatos előadásában hallhatunk. A tizenhatodik pergően virtuóznak, emellett minden hangjuk képzett és átgondolt a kezdetétől a végéig. Mindegyiknek megvan a helye és az ideje. Rendkívül virtuóz, olykor repülő-staccatok-kal tarkított játékmód, de egy ilyen fájdalmas és ugyanakkor káprázatos második tételt követően ez már a játék és adott esetben a viccek, néha trükkök bevetését vonja maga után, melyben fellélegezhet a közönség. Az egész tétel művészi ábrázolása bennem a felhőtlen gyermeki kacagás és kergetőzés képét alkotja.

A méltán híres orosz iskola egyik legjellemzőbb felvétele, mely a precizitás, ugyanakkor a gazdag érzélemvilág jelképe.

Mivel William Primrose Bartók felvételeit már a brácsaverseny keletkezési körülményeinél említettem, így most itt csak Bashmet Bartók-felvételével foglalkozom.⁴ Yuri Bashmet pályája során ugyan rengeteg alkalommal előadta a művet, de felvételt csak néhány évvel ezelőtt készített belőle. E nevezetes remekmű a Deutsche Grammophone gondozásában jelent meg 2008-ban.

Yuri Bashmet Bartók felvétele a Berliini Filharmónia Nagytermében, a Berliini Filharmonikusokkal készült, vezényel Pierre Boulez; 2004 márciusában került rögzítésre. Deutsche Grammophone GmbH. Hamburg, 2008, (477 7440)

Az első tétel időtartama: 14:31

Bashmet halkan, szinte piano dinamikán kezdi a főtémát ábrándozó, keresgélő jelleggel. Majdnem minden ütemben a rubato jelleggel játszadozik, majd fokozatos *accelerando*-val vezeti a 12. ütem csúcspontjáig. A zenekari tuttival megszólaló főtémában enyhe érzékeny portatokat használ, természetesen csak a megfelelő helyen és időben. A *poco meno mosso* részben Bashmet játéka is egy gyorsabbá, energikusabbá válik, melyet ritmikus szakaszként értelmez és visz véghez egészen az 50. ütemig. A 61. ütemtől valóban *dolce* és kifejező hangon muzsikál Bashmet, a végletekig kifeszítve a frázis és a hangszínek határait. A 68. ütem negyedik negyedén lévő súlyt finoman, inkább balkézettel indukálja, mint a vonóval szinte felsóhajtó jelleggel. Sokkal árnyaltabb dinamikát és rendkívül gazdag hangszínekkel tarkított frázisokat muzsikál. A 127. ütemben inkább piano, mint *mf* dinamikán kezdi a kadenciára vezető szakaszt. A kadencia széles ívű rubatókkal teli. A *tempo I*-et követő *poco meno* szakasz a 162. ütemtől, ha lehet még hajszoltabb, és gyorsabb, mint az előző analóg helyen, bár a tempójelzés ugyanaz. A zenekar az összes tuttiban csodálatos élményt nyújt és féltve kísérik a szólistát, minden egyes rezdülésére érzékenyen reagálva. A fagott-bevezetőt követően a *Piú lento*-ban szenvedélyes *espressivo* karakterrel muzsikál és addig feszíti a frázist, amennyire csak a tempó engedi. Szinte a tempóból kilépve játszik el a pillanatokkal melyek a rubato játékmód és az egyenletes lüktetés határát súrolják. A 197. ütemben *mf* helyett *piano* dinamikát és karaktert használ, amit később fokozatosan elhalva játszik. A 208. ütemben

⁴ Az elemzéshez Boosey & Hawkes Inc., London, 1949 partitúrát használlok.

visszatérő fő témát hőiesen, *espressivo* jelleggel játssza kevés portatóval, mely végső konklúzióként hat a tétel végén. A 212. ütemben ezt a hatást csak fokozni képes Bashmet tökéletes művészi kifejezése. A *Lento* átvezető részben *espressivo forte* hangon muzsikál, melyet a végletekig folytat. Az egyetlen artikulációs különbséget az 5-ik ütemben fedeztem fel, ahol a negyedik negyeden lévő triolákat teljesen elválasztva játssza az írott *legato* ív helyett. Hatalmas erővel robban az átvezető részt lezáró futamok végét jelentő C-hangra, melyet követően a fagott-szóló árnyalt, keresgélő, nagyon is rubato játékmódjával, hangulatával éri el a második tétel kezdetét jelentő E-dúr akkordot.

A második tétel előadásakor Bashmet úgy érzem minden tekintetben eleget tesz a szerző *Adagio religioso* utasításának. Időtartama: 4:37. Annak ellenére, hogy Bashmet hangszíne teljesen belesimul a fantasztikus Berliini Filharmonikusok által teremtetett atmoszférába, hangja puhán, áttetsző módon kúszik az megszólaló E-dúr akkord felé. Enyhe balkéz-portátot használ, melyet teljesen kiegyenlített vonójának sima, szinte végtelenséget sejtető kezelése. A frázis összefogottságát nem befolyásolva az időtlenség és a fenséges nyugalom jellemezi játékát, mely teljes mértékben kifejezi a szerző által előírt *semplice* módot. A 27. ütemben teljes időtlenséget ér el a rubato kezdettel, melyet a 30-as ütemig fejleszt. Az *agitato* kellően heves, és *risoluto-s* hangjai megjátszottak, de mégsem tűnnek keménynek, vagy képzetlen hangoknak. Néhány helyen, mint például a 40-es ütemben szívesen alkalmaz üveghangokat, vagy teljesen *non-vibrato* hangszínt, mely meggyőző erővel hat az egyszerűség és az ártatlanság kifejezésére. Ugyanakkor a *forte* dinamikájú oktáv c-hangoknál is előszeretettel használja ezt a *non-vibrato* hangszínárnyalatot.

A harmadik tétel a lemezfelvételen a szerző által meghatározott tempóban indul. Időtartama: 4:16 Húzott *poco forte* tizenhatodokkal. Jellege kifejezi a magyar zenei tradíciókat. A kiírt *sfz*-ok előadása kissé durvának tűnik, de még súrolja az értékelhető hangok határát.

A tizenhatod-csoportokat nem húzott, hanem hallhatóan a vonó közepén, *spiccato* módon játssza, mely kifejezi a tétel virtuóz jellegét. A 86. ütemben kezdődő trillával ellátott nyolcad-mozgásokat húzva, szinte lihegő jelleggel játssza. Nincsenek egymástól elválasztva, minden hang összeér. A *poco meno mosso* részben rövid, szinte táncos karakterrel játssza a pásztortémát, inkább ritmikus, mint dallamos módon elképzelve. A *Tempo I*-től kezdődő egészhangú tizenhatod-skála *mp* helyett *forte* hangerőn kezdődik és innen viszi véghez a crescendo-t. Majd ugyanazt a

hangszint és dinamikát folytatja továbbra is. A 230-as ütemtől kezdődő ötütemes átvezető részben ő is alkalmazza a Primrose felvételén szintén hallható *sul ponticello* hangszint, bár igaz, hogy a kottában ennek nincs nyoma.

Yuri Bashmet, Walton Brácsaversenyének előadásában több felvételen is megjelent, többek közt az RCA Red Seal (63292) és a Classical Russia Revelation (RV10010) kiadásában.

Jelen elemzésemhez én az 1999 januárjában rögzített RCA Red Seal lemezt választottam. Bashmet partnere a London Symphony Orchestra, a karmester pedig André Previn.⁵

Az első tétel időtartama: 8:24

Bashmet a háromütemes zenekari bevetőt követően piano, az *espressivo* előadásmód helyett, visszafogott, szinte dolce énekli az első témát. Érzékeny, a metrumból alig kilépő *rubatoval* vezeti a dallamívet, mely jóleső érzéssel hat a $^{12}/_8$ -os zenekari részig ahol az oboaszóló veszi át a témát. A tempó gondosan megválasztott és kifejezi a szerző által beírt *Andante comodo* jelölést. A $^{3}/_2$ -es melléktéma *mf*, *forte* hangvétele kiadja a szerző *espressivo* karakterre adott utasítását, melyet Bashmet néhol *mesa di voce*-val hangszínnel dúsít és ezáltal végletekig próbálja feszíteni a frázist. A $^{7}/_4$ -es szakasz Bashmetnél új értelmet nyer. Nem új frázisként értelmezi, hanem inkább az előző folytatásaként, melyet *p*, *mp* dinamikán *dolce*, *flautando* hangszínnel fejez ki. Síró, könnyörgő hangon muzsikál és ezt az elképzelést a ritmikus anyag kezdetéig kitartja. A virtuóz átvezető szakasz megfelelő tempóban indul, sajnos a szólóbrácsa *mf* belépéseit alig lehet hallani a harsonák hangsúlyos forte akkordbelépésétől, bár véleményem szerint erről nem a szólista tehet. Az ezt követő vonós tutti és az oboaszóló főtemája alatt azonban tökéletesen lehet hallani minden egyes hangját. A 9-ik ciffer melléktémája szép, egyenletesen artikulált és teljes mértékben kiszolgálja a szerző erre vonatkozó utasításait. Talán csak egy picit zavaró, hogy Bashmet *rubato* frázisát a zenekar kissé nehézkesen kíséri, de az ilyen finom pillanatokat csak rendkívül jó reakcióérzéssel lehet lekísérni. A 10-es próbajeltől Bashmet inkább az álmodozó, keresgélő formában kezdi az átvezető részt, *mf* helyett *piano*, *flautando*

⁵ A felvétel elemzéséhez Oxford University Press, London (published 2002) partitúrát használok.

hangszínnel, de a frázis *inquietamente* jellege teljes mértékben érzékelhető. A 15. próbajeltől az oboa-, majd fuvolaszólo alatt szinte végig hallhatóan jelen van *flautando* hangszínnel, inkább *piano* dinamikán, mint *mf*-n. Teljes mértékben dallamként értelmezi és így is frazeál. A 16. próbajelnél utoljára visszatérő téma *piano* szóval meg *mf* helyett, és Bashmet értelmezésében ez a legártatlanabb, legáttetszőbb hangú rész.

A második tétel kissé visszafogott tempóban indul a beírt *Vivo e molto preciso*-hoz képest, de kétségtelenül minden hang artikulált és precízen megszólal.

A tétel időtartama: 4:11. A bevezetőt követően a ritmikus tizenhatod - csoportokat artikuláltan szólalnak meg, mindegyik a vonó közepén enyhén spicatto vonással.

A *ff* csúcspont súlyos kisnyújtott ritmusképletét *tenuto*-s nyolcaddal eltúlozva játssza, ami által kissé torzul a metrum és lelassul. A tempó érezhetően kissé megbillen, de mivel a szólo alatt lévő anyag mindössze ritmikus közbeszólásokat takar, nem zavaró a kicsi rubato. Ezt leszámítva a tétel többi részében semmilyen változtatás nem figyelhető meg a kottaképhez képest. Kellően virtuóz, ugyanakkor kifejező előadás, melyben rendkívüli érzékenységgel talál rá bármilyen dallamvonalra, melyben beszédes, éneklő hangszínre vált.

A harmadik tétel időtartama: 12:55.

Allegro moderato tempója kissé visszafogottabbnak tűnt a szerző bejegyzéséhez képest, de ennek ellenére a táncos karakterű kezdés és a fagott *grazioso* kezdetét követő széles játékmód feledteti a kissé mértéktartóbb metrum-érzetet. Bashmet itt is előszeretettel alkalmazza a halkabb, inkább *piano flautando* hangszínt, mint a beírt *mf*-t. A 41-es próbajel zenekari majd szólo párbeszédét jóleső *legato* mód játssza Bashmet olyan helyeken is ahol a kotta ezt nem jelzi, de nem zavaró, sőt kifejezően hangzik. A frázis visszafogott hangvételi és Bashmet a *poco meno mosso* jelzést igen erős rubato játékmóddal éri el. Picit a vége lassul jobban, mint ahogy a kotta megkívánná. A 42-es próbajelnél induló *Tempo I* ritmikusan indul, bár itt nekem kevésnek tűnik Bashmet dinamikája, melyet később a crescendo-t játszó zenekar is igazol. Szinte *mf-f* dinamikán játszik, a kiírt, *ff* helyett. A 43-as próbajeltől jelzett *stringendo* egyáltalán nem valósul meg. Ennek ellenére Bashmet költőien frazeál és általában elég időt hagy a változások bemutatására. Zenei mondatokban gondolkodik, és játéka a sok kis csoport megmutatásának ellenére sem esik szét. A 61-es próbajeltől visszatérő főtemát lágyan *dolce* hangszínnel és végtelen *legato*

interpretálja sokkal szélesebb ívekben gondolkodva, mint Primrose felvételén. Egyáltalán nem használ *portamento*-kat a hangközlépések között. A harmóniailag fontosabb csúcspontokat és fejlődési folyamatokat, idővel és enyhe *messa di voce* hangszínnel emeli ki.

Utolsó elemzésként Bashmet, Brahms felvételét veszem mikroszkóp alá. A kompozícióból számtalan felvételt készített melyből most az Olympia Kiadó gondozásában megjelent korongot választottam.

Brahms f-moll Szonáta Op. 120/1: A felvétel 1983-ban és 1984-ben került rögzítésre. (Olympia OCD 175) Bashmet kamarapartnerre, állandó kísérője Mikhail Muntian zongoraművész. A felvétel élőkoncertből készült.⁶

Időtartama: 7:27. Az első tétel inkább plasztikus, mint *legato* zongora-bevezetővel indul. Bashmet széles eszpresszív tónussal *legato* ívekben gondolkodva inkább *forte* dinamikával, mint *poco f*-val kezdi a főtemát. A tempóválasztás kissé alulmarad az *Allegro* tempójelzéshez képest, de Bashmet költő tónusa, *appassionato* előadasmódja és gazdag ívekben való gondolkodása feledteti a lassúbb tempóérzetet. A melléktéma *dolce* hangon énekel és rendkívül beszédes. Az 53. ütem *marcato* bejegyzése helyett inkább tartja az előző előadasmódot, és csak négy ütemmel később válik *marcato*-vá. Az akkordtöréseket rendszerint ütés elé hozza. A 100. ütemben végmenő Asz-dúrból E-dúrba moduláló harmóniaváltozást súlyos eggyel nyomatékosítja és nem az előző frázis lezárásának értelmezi, hanem új kezdetnek. Enyhe portatóval kezdi a frázist és szívesen marad a d-húr adta hangszínlehetőségek tartományában. A 115. ütemre teljesen elfárad a frázis és le is lassul, majd a 116. ütemtől kezdi újra melyben helyre is áll a metrum. A 125. ütem teljes-ütemes *legato* ívét, 2+2+2 értelmezésre változtatja. A rekapitulációt előkészítő harmóniai változásokat a *sf* akkord után *non vibrato* hangszínnel emeli ki, mely a teljes bizonytalanságot tökéletesen szimbolizálja. A főtéma újbóli bemutatását követő ritmikus akkordoknál kissé tempót vesz, de inkább beszédesen interpretálja, mint ritmikusan. A visszatérő melléktémát Bashmet még színesebbé varázsolja a *non vibrato* ütemek, majd a kifejező *espressivo*-k széles spektrumú variációinak alkalmazásával.

⁶ A felvétel elemzéséhez *Wiener Urtext Edition, Musikverlag, Wien 1973*, kottát használok.

A 176. ütemtől kezdődő virtuóz szakasz néhol kilyukad és elveszti a zongorával vívott párbeszédjellegét. A 184. ütemben zongorát követő *risoluto* részben inkább a d-húr színárnyalatát választja, melyet a zongora sűrű tematikája szinte teljesen elfed. A Coda-ban szinte teljesen megáll az idő. Elveszítjük minden tempóérzetünket, melyet még a *non vibrato* hangszínnel elkezdett főtéma is nyomatékosít. Az így elkezdett főtéma, majd a 214. ütemben jelzett *sostenuto ed espressivo* között nincs tempódifferencia, bár ennek ellenére igen beszédes, szuggesztív előadás. A 231-ik ütemben jelzett *sotto voce* hangszín teljes mértékben érvényesül.

A második tétel időtartama: 5:04. A második tételben indukált *Andante un poco Adagio* jelzéséből, számomra inkább csak az *Andante* valósul meg. Rendkívül *espressivo*, beszédes hangvétellel játszik és előszeretettel használja a d-húr adta hangszínárnyalatot. Pici, alig észrevehető portátókkal díszít, mely csak még beszédesebbé teszi a frázist. A 21. ütemben jelzett *piano* dinamikai változás nem tűnik akkorának, inkább *mf* jellege van. A 23. ütemben érezhetően lelassul a metrum, és itt kezd élni a tétel elején jelzett *Adagio*. A 31-ik ütemben jelzett *dolce* hangvétel inkább tűnik *espressivo*-nak. A 49. ütemben visszatérő kezdőtémát a beszédes *espressivo* teljes mértékben kottahűen ábrázolja. Enyhe portátókkal díszíti és minden színárnyalatot kihasználva interpretálja.

A harmadik tétel időtartama: 4:00. A harmadik tétel *grazioso* jellege teljesen mértékben kotta-hű előadást tükröz, bár a tempóérzet kicsit alulmarad a jelzett *Allegretto*-hoz képest. A trióban a 47. ütemben belépő kíséretszerű brácsabelépésnél előszeretettel alkalmazza a *non vibrato* statikus hangszínt. A tempóban nincs különbség a trió és a főrész között.

A negyedik tétel időtartama: 4:29. A negyedik *Vivace* tétel hozza az indukált gyorstétel jellegét. A brácsabelépés *grazioso*, *dolce* hangszínt teremt. A *leggeiro* részt inkább *detaché* vonással játssza, mint emelt *spiccato* jelleggel. A 22. ütemtől kezdődő ritmikus rész, majd az ezt követő szakasz *piano* jelzése helyett inkább a *mf-f* dinamikán marad. A *dolce* téma inkább tűnik *espressivo* hangszínnak. A 97. ütemben belépő témaválaszt nagyon megvárhatja és hangsúllyal is nyomatékosítja, így kissé kilyukad és szétesik a frázis. A 137. ütemben bekövetkező *f* majd *pp* változás nem

érezhető. A 174. ütemben utoljára visszatérő témánál Bashmet a *legato* jelzéssel ellátott nyolcad-mozgásokat teljesen elválasztva játssza és ritmikus képletet teremt belőle. A tétel utolsó két ütemét a tempóból kilépve, kihangsúlyozva fejezi be a művet.

Primrose és Bashmet számtalan felvételének meghallgatását követően úgy vélem, hogy felvételeik megkerülhetetlenek és megoldásaik bizonyos szempontból korszakalkotóak voltak. Úgy vélem, hogy azok az eszközök, amelyekkel rendelkeznek és ahogy a művek autentikus előadásához nyúltak, olyan lehetőségeket tárnak elénk amelyeket nem szabad figyelmen kívül hagynunk.

Természetesen nem lehet és – amint ez a fent írottakból kiderült – talán nem is szabad minden elképzelést maximálisan elfogadnunk, de mindenképpen elgondolkodtatóak azok az elképzelések és megoldások, melyeket ezeken a felvételeken tapasztalhatunk.

Talán így közelebb kerülhetünk ahhoz a véleményemhez miszerint változhatnak az előadói stílusok, – hiszen ez az élet rendje – de nem szabad bizonyos interpretációs lehetőségeket, elképzeléseket csak azért előítélettel kezelni, mert az egy korábbi zenei korszak jellemző előadói stílusjegyét hordozta magával. Úgy gondolom, hogy minden egyes technikai megoldást csak lehetséges hangszínként szabad értelmezni.

Remélem dolgozatomban e két tudatos, gondolkodó művész által bemutathattam a brácsa huszadik században elért történelmi változását, és osztom Yuri Bashmet korábban idézett véleményét, miszerint: ez még csak a kezdet.

Yuri Bashmet Diszkográfiája

- | | | |
|--|---|---|
| Vytautas Barkauskas
Concerto Op. 63
(1981) | Yuri Bashmet, Viola
Strings of Lithuanian
National Symphony
Orchestra, Robertas
Servenikas, Conductor | Lithuanian Music
Information and
Publishing Center VSCD
101 |
| Dmitri Shostakovich - Sonata
for Viola and Piano Op. 147
Benjamin Britten -
Lachrymae, Reflections On
A Song Of Dowland, Op. 48
Paul Hindemith - Sonata for
Viola and Piano Op. 11 No. 4 | Yuri Bashmet, Viola
Sviatoslav Richter, Piano | Mezhdunarodnaya Kniga
MK 418015 (1992,
recorded 1985)
Britten also on: Russian
Revelation 10060 and
Yedang YCC0070 |
| Béla Bartók - Concerto for
Viola and Orchestra, Sz. 120,
BB 128
Béla Bartók - Concerto No. 1
for Violin and Orchestra, Sz.
36, BB 48a
Béla Bartók - Concerto for
Two Pianos, Percussion and
Orchestra, Sz. 115 | Yuri Bashmet, Viola
Berlin Symphony Orchestra,
Pierre Boulez, Conductor
Gidon Kremer, Violin
Pierre-Laurent Aimard, Piano
Tamara Stefanovich, Piano
London Symphony
Orchestra, Pierre Boulez,
Conductor | Deutsche Grammophon
4777440 (2008) |
| Franz Schubert - Sonata in A
minor for Arpeggione and
Piano, D. 821
Igor Stravinsky - Chanson
Russe
Alexander Tchaikovsky -
Viola Concerto
Charles-Auguste de Beriot -
Scene de Ballet, Op. 100 | Yuri Bashmet, Viola
Mikhail Muntyan, Piano
The Moscow Philharmonic
Orchestra, Valery Gergiev,
Conductor
[Recording 22 March 1986,
live at the Grand Hall of the
Moscow Conservatory] | Yedang YCC-0087
(2002)
Melodiya SUCD 10-
00540 |
| Johannes Brahms - Sonata
for Viola and Piano in F
minor, Op. 120, No. 1
Johannes Brahms - Two
Songs for Alto, Viola and
Piano, Op. 91 | Yuri Bashmet, Viola
Vassili Lobanov, Piano
Tomoko Masur, Mezzo-
soprano | Live Classics 661 |

Johannes Brahms - Sonata
for Viola and Piano in F
minor, Op. 120, No. 1

Johannes Brahms - Sonata
for Viola and Piano in Eb
Major, Op. 120, No. 2

Johannes Brahms - Two
Songs for Alto, Viola and
Piano, Op. 91

Yuri Bashmet, Viola
Mikhail Muntyan, Piano
Larissa Diadkova, Mezzo-
soprano

RCA 63293 (2003)

Johannes Brahms - Sonata
for Viola and Piano in F
minor, Op. 120, No. 1

Johannes Brahms - Sonata
for Viola and Piano in Eb
Major, Op. 120, No. 2

Johannes Brahms - Trio in A
minor, Op. 114

Yuri Bashmet, Viola
Mikhail Muntyan, Piano
Valentin Berlinsky, Cello

Olympia OCD 175
(recorded 1983 and 1984)

Benjamin Britten - Double
Concerto in B minor, for
Violin, Viola and Orchestra

Yuri Bashmet, Viola
Gidon Kremer, Violin
Halle Orchestra, Kent
Nagano, Conductor

Erato(France), 1999

Fjodor Druzhinin - Sonata for
Viola Solo (1966)

Max Reger - Suite No. 1 in G
minor for Solo Viola, Op.
131d

Franz Schubert - Sonata in A
minor for Arpeggione and
Piano, D. 821

Eurodisc Stereo 200 085-
366 [LP] (1970s)
Melodiya White Label
Stereo C10-09467-8 [LP]
Harmonia Mundi LDX
78731/CM 460 [LP]

Andrei Eshpai - Viola
Concerto

Yuri Bashmet, Viola
USSR Symphony Orchestra,
Fedor Glushchenko,
Conductor

Russian Disc 11054
(1994)
Moscow Music
Publishers (2003)

William Walton - Viola
Concerto

Max Bruch - Kol Nidrei, Op.
47

Max Bruch - Romanze in F
Major, for Viola and
Orchestra, Op. 85

Max Bruch - Concerto for
Clarinet, Viola and Orchestra

Yuri Bashmet, Viola
Victor Tretyakov, Violin
London Symphony
Orchestra, Andre Previn,
Conductor

RCA Red Seal 63292

in E minor, Op. 88

Mikhail Glinka - Sonata for
Viola and Piano (unfinished)
in D minor

Nicolai Roslavets - Sonata
No. 1 for Viola and Piano
(1930)

Yuri Bashmet, Viola
Mikhail Muntyan, Piano

RCA Red Seal 61273

Dmitri Shostakovich - Sonata
for Viola and Piano Op. 147

Paul Hindemith - Sonata for
Viola and Piano Op. 11 No. 4

Paul Hindemith - Meditation
for Viola and Piano

Georges Enesco -
Concertpiece for Viola and
Piano

Yuri Bashmet, Viola
Mikhail Muntyan, Piano

Melodiya C10 19681 008
[LP] (1982)

Andrei Golovin - Sonata-
Breve for Viola and Piano

Giya Kancheli - Styx for
viola, mixed choir and
orchestra(1999)
Sofia Gubaidulina - Concerto
for Viola and Orchestra
(1996)

Yuri Bashmet, Viola
St. Petersburg Chamber
Choir, Nikolay Kornev,
Chorusmaster
Orchestra of the Mariinsky
Theatre, Valery Gergiev,
Conductor

Melodiya 49958

Mikhail Yermolaev-Kollontai
- Concerto for Viola and
Orchestra

Yuri Bashmet, Viola
Tchaikovsky Symphony
Orchestra of Moscow Radio,
Vladimir Fedoseyev,
Conductor

Relief CR 991064 (1999,
recorded 1983)

Wolfgang Amadeus Mozart -
Sinfonia Concertante in Eb
Major K. 364 (320 d)

Yuri Bashmet, Viola
Vladimir Spivakov, Violin
and Conductor
English Chamber Orchestra

Melodiya C10 15371-72
[LP] (1981)

Wolfgang Amadeus Mozart -
Sinfonia Concertante in Eb
Major K. 364 (320 d)

Yuri Bashmet, Viola Annie-
Sophie Mutter, Violin, and
the London Philharmonic

Deutsche Grammophon
4742152 (2005
November)

10.18132/LFZE.2013.14

Csonka Emil

William Primrose és Yuri Bashmet életműve 94

Orchestra

J J Benda - Grave
Johannes Brahms - Scherzo
in C minor from the F.A.E.
Sonata

Johannes Brahms -
Wiegenlied, Op. 49, No. 4
(Lullaby)

Marin Marais - Suite in D
Minor

Marin Marais - Five Old
French Dances

Serge Prokofiev - Scene of
Farewell and Juliet's death
from Romeo and Juliet

Jean-Philippe Rameau - La
villageoise

Maurice Ravel - Pavane pour
une infante défunte

Eric Satie - Gymnopédie No.
1

Igor Stravinsky - Chanson
Russe

Yuri Bashmet, Viola
Mikhail Muntian, Piano

Reminiscences
Onyx ONYX4032 (2008)

Alfred Schnittke - Triple
Concerto [Concerto for
Three][Konzert zu dritt for
violin, viola, cello and
chamber orchestra (1994)]
Alfred Schnittke - String Trio
Alfred Schnittke - Minuet
Alban Berg (arr. Alfred
Schnittke) - Canon "An das
Frankfurter Opernhaus" for
Violin and String Orchestra

Yuri Bashmet, Viola
Gidon Kremer, Violin
Mstislav Rostropovich, Cello
Moscow Soloists

EMI 5561192 / EMI
Classics 5 55627 2 (1996,
recorded 1995)

Alfred Schnittke - Concerto
for Viola and Orchestra

Yuri Bashmet, Viola
USSR Ministry of Culture
Symphony Orchestra,
Gennadi Rozhdestvensky,
Conductor

Melodiya A10 00499 007
[LP]
Melodiya SUCD 10-
00068
Regis Records RRC1141

Alfred Schnittke - Concerto
for Viola and Orchestra

Yuri Bashmet, Viola
London Symphony
Orchestra, Mstislav

RCA Red Seal (1991)

Rostropovich, Conductor

Franz Schubert - Sonata in A
minor for Arpeggione and
Piano, D. 821

Schumann - Märchenbilder,
Op. 113

Schumann - Adagio and
Allegro in A flat major, Op.
70

Max Bruch - Kol Nidrei, Op.
47

Georges Enesco -
Concertpiece for Viola and
Piano

Yuri Bashmet, Viola
Mikhail Muntyan, Piano

RCA Red Seal 60112

Dmitri Shostakovich - Sonata
for Viola and Piano Op. 147
Yuri Bashmet, Viola
Sviatoslav Richter, Piano
[Recorded 26 September
1982]

Regis Records RRC1128
Yedang YCC-0106
(2002)
Melodiya SUCD 10-
00095

Dmitri Shostakovich - Sonata
for Viola and Piano Op. 147
(arranged for Viola and
chamber orchestra by
Vladimir Mendelssohn)

Yuri Bashmet, Viola
Moscow Soloists

Sony Classical SK 60550
(1998)

Dmitri Shostakovich - Sonata
for Viola and Piano Op. 147
(arranged for Viola and
chamber orchestra by
Vladimir Mendelssohn)

Yuri Bashmet, Viola
Kremerata Baltica, Gidon
Kremer

Deutsche Grammophon
DG 477 6196 (2005)

Alfred Schnittke - Concerto
for Viola and Orchestra
William Walton - Viola
Concerto

Yuri Bashmet, Viola
Moscow Conservatory
Orchestra (Schnittke)/State
Symphony Orchestra
(Walton), Gennadi
Rozhdestvensky, Conductor

Yedang YCC-0140
(2002)
Russian Revelation CD
10010 [Walton only]
[Recorded 11 January
1990 (Schnittke) and 5
May 1988 (Walton)]

William Primrose Diszkográfiaja¹

AGUIRRE, Julián	Huella, Op. 49 [12/17/1947] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	RCA Victor 12-1109 (78) RCA Victor 49-0918 (45) The Strad 7 (CD) Biddulph 80147 (CD) English Columbia DX 720 (78) Columbia 7378M (78) 2-Biddulph LAB 131/2 (CD) Pearl GEM 0207 (CD) ASV CD 5209 (CD) Naxos 8.111382 (CD)
ANON.—ARR. HUGHES	Londonderry Air [11/1935] (w/ Sidonie Goossens, <i>harp</i>)	Victor mx. BS 038123 (78- <i>unpublished-to be released on CD by Biddulph</i>) RCA Victor 11-9117 (78) RCA Victor 49-0293 (45) 2-Biddulph LAB 131/2 (CD) Pearl GEMM CD 9252 (CD) Doremi DHR-7764 (CD) Grammofono 2000 GMF 78880 (CD) Fono “Strings” QT 99-375 (CD)
BACH, J.S.— TEMPLETON	Ich ruf zu Dir [7/24/1939] (w/ Joseph Kahn, <i>piano</i>)	
BACH, J.S.— TERTIS	Komm süßer Tod [10/12/1945] (w/ Vernon de Tar, <i>organ</i>)	
BACH, J.S.	Suites for Viola Unaccompanied #s 1 in G, BWV 1007; 2 in D-minor, BWV 1008; 3 in C, BWV 1009; 4 in E-flat, BWV 1010 & 5 in C-minor, BWV 1011 [8/1978]	2-Biddulph LAB 131/2 (CD)
BACH, J.S.	3-Part Inventions (“Sinfonias”) #s 3, 4 & 9 [8/18, 16 & 15/1960] (w/ Jascha Heifetz, <i>violin</i> & Gregor Piatigorsky, <i>cello</i>)	RCA Victor LSC 2563 (LP) RCA Gold Seal 7964-2-RG (CD) BMG 09026-61768-2 (CD) Sony 88697700502-54 (one CD of a set)
BACH, C.P.E.— PRIMROSE	Solfeggietto [7/24/1939] (w/ Joseph Kahn, <i>piano</i>)	RCA Victor 10-1098 (78- <i>to be released on CD by Biddulph</i>) Camden CAE 244 (45) Naxos 8.111382 (CD)
BACH, W.F. (ATTR. GRAUN)	Sonata in C-minor (ed. Pessl) [11/23/1938] (w/ Yella Pessl, <i>harpsichord</i>)	2-Victor M 807 (78) Biddulph LAB 146 (CD)

¹ A gyűjtemény anyagát a Birgham Young Univesity, Primrose International Viola Archive bocsátotta rendelkezésemre.

BARTÓK, Béla	Viola Concerto (ed. Serly) (w/ The New Symphony Orchestra of London, Tibor Serly, <i>conductor</i>)	Bartók Records BRS 309 (LP) World Records CM 20 (LP) Bartók Records BR 1309 (CD) Otaken Records TKC-308 (CD-Japan) Music & Arts CD 752 (CD) Pristine Audio 296942 (MP3 download <i>or</i> CD-R version of above CD)
	Viola Concerto (ed. Serly) [1/10/1951] (w/ The Concertgebouw Orchestra, Otto Klemperer, <i>conductor</i>)	Archiphon ARC 101 (CD) Archipel ARPCD 0142 (CD) Audiophile NEW 547 (CD) Maestro History (TIM) 203184 (10-CD set) Q-Disc 97018 (14-CD set) RMG/Melodiya RMG-1978 (MP3 CD)
BARTÓK, Béla	Viola Concerto (ed. Serly) [11/23/1950] (w/ l'Orchestre National, Ernest Bour, <i>conductor</i>)	Vogue Contrepoint VG 671 672 006 (CD)
BARTÓK, Béla	Viola Concerto (ed. Serly) (w/ The Bavarian Radio Orchestra, Eugen Jochum, <i>conductor</i>)	Green Hill GH-0012 (CD)
BAX, Sir Arnold	Sonata for Viola and Piano [7/22/1937] (w/ Harriet Cohen, <i>piano</i>)	7-Columbia M 386 (78) 7-English Music Society, vol. II (78) Doremi DHR-7708 (CD) Pearl GEMM CD 9453 (CD) Biddulph LAB 148 (CD) Dutton CDBP 9751 (CD)
	Duo ("With Two Eyeglasses Obbligato") [8/29/1941] (w/ Emanuel Feuermann, <i>cello</i>)	RCA Victor 11-8620 (78) HMV DB 6225 (78) Victrola VIC 1476 (LP) Biddulph LAB 088 (CD) Opus Kura OPK 2044 (CD)
BEETHOVEN, Ludwig van— SUZUKI	Minuet in G [11/1976] (w/ Yuko Hirose, <i>piano</i>)	Fontec FPCD 2248 (CD)
BEETHOVEN, Ludwig van— PRIMROSE	Notturmo in D, Op. 42 [12/17/1947] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	3-RCA Victor DM 1336 (78) 3-RCA Victor WDM 1336 (45) Biddulph 80147 (CD)
BEETHOVEN, Ludwig van— PRIMROSE	Notturmo in D, Op. 42 " <i>live</i> " <i>perf.</i> (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	Voice of America "Concert Instrumental" CI 46/47 (2 16" LPs)

BEETHOVEN, Ludwig van— PRIMROSE	Notturmo in D, Op. 42: Polacca [1946] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	Viking Films Pictures (16mm film) Shar WP-2VHS (video tape from 16mm film source) Shar WP-2DVD (DVD version of above) EMI Classic Archive 0946 3 38798 9 8 (DVD entitled “Classic Archive – Highlights;” from television broadcast filmed at BBC Studios, London)
BEETHOVEN, Ludwig van— PRIMROSE	Notturmo in D, Op. 42 (<i>omitting mvts. III & IV and all repeats</i>) [9/9/1958] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	
BEETHOVEN, Ludwig van	Quartet in E-flat, Op. 16 [12/28 & 29/1956] (w/ Festival Quartet members Victor Babin, <i>piano</i> ; Szymon Goldberg, <i>violin</i> & Nikolai Graudan, <i>cello</i>)	2-RCA Victor LSC 6068 (LP) RCA LM 2200 (LP)
BEETHOVEN, Ludwig van	Quartet #14 in a, Op. 132 [4/2 & 3/1934] (w/ London String Quartet members John Pennington & Thomas Petre, <i>violins</i> & Warwick Evans, <i>cello</i>)	5-Columbia M 193 (78) 5-English Columbia LX 332/6 (78) 5-Odeon O-7408/12 (78) St. Laurent Studio YSL 78- 022 (CD-R)
BEETHOVEN, Ludwig van	Quintet in C, Op. 29 (w/ The Léner String Quartet: Jenő Léner and Joseph Smilovitz, <i>violins</i> ; Sándor Roth, <i>viola</i> & Imre Hartmann, <i>cello</i>)	4-Columbia M 294 (78) 4-English Columbia set 285 (78)
BEETHOVEN, Ludwig van	Serenade in D, Op. 8 [8/15 & 22/1960] (w/ Jascha Heifetz, <i>violin</i> & Gregor Piatigorsky, <i>cello</i>)	RCA Victor LSC 2550 (LP) RCA Gold Seal 7870-2-RG (CD) BMG 09026-61756-2 (CD) Sony 88697700502-53 (one CD of a set)
BEETHOVEN, Ludwig van	Trio in E-flat, Op. 3 [3/28 & 29/1957] (w/ Jascha Heifetz, <i>violin</i> & Gregor Piatigorsky, <i>cello</i>)	RCA Victor LM 2180 (LP) 6-RCA CRM6-2264 (LP) 2-BMG 09026-61741-2 (CD) Sony 88697700502-46 (one CD of a set)
BEETHOVEN, Ludwig van	Trio in G, Op. 9/1 [3/27/1957] (w/ Jascha Heifetz, <i>violin</i> & Gregor Piatigorsky, <i>cello</i>)	RCA Victor LM 2186 (LP) 6-RCA CRM6-2264 (LP) 2-BMG 09026-61741-2 (CD) Sony 88697700502-45 (one CD of a set)
BEETHOVEN, Ludwig van	Trio in D, Op. 9/2 [8/17 & 22/1960]	RCA Victor LSC 2563 (LP) RCA Gold Seal 7873-2-RG

- (w/ Jascha Heifetz, *violin* & Gregor Piatigorsky, *cello*) (CD)
BMG 09026-61773-2 (CD)
Sony 88697700502-54 (one CD of a set)
- BEETHOVEN, Ludwig van Trio in C-minor, Op. 9/3 [3/29 & 30/1957]
(w/ Jascha Heifetz, *violin* & Gregor Piatigorsky, *cello*) RCA Victor LM 2186 (LP)
6-RCA CRM6-2264 (LP)
2-BMG 09026-61741-2 (CD)
Sony 88697700502-45 (one CD of a set)
- BENJAMIN, Arthur—PRIMROSE Four Pieces: Jamaican Rumba; Matty Rag; From San Domingo & Cookie [5/22/1945]
(w/ Vladimir Sokoloff, *piano*) RCA Victor 11-8947 (78)
Biddulph LAB 146 (CD)
Naxos 8.111382 (CD)
- BENJAMIN, Arthur Elegy, Waltz and Toccata [5/22/1945]
(w/ Vladimir Sokoloff, *piano*) 4-RCA Victor DM 1061 (78)
Biddulph Lab 146 (CD)
Pearl GEMM CD 9253 (CD)
Naxos 8.111383 (CD)
- BENJAMIN, Arthur—PRIMROSE Jamaican Rumba (w/ Al Goodman & his orchestra)
Armed Forces Radio Service “Basic Musical Library” C-146 (16” LP)
Doremi DHR-7764 (CD)
- BENJAMIN, Arthur—PRIMROSE Jamaican Rumba [ca. 3/1944] (w/ *piano accompaniment*)
Armed Forces Radio Service “Concert Hall” program #2 (16” LP)
Armed Forces Radio Service “Concert Hall” program #21 (16” LP)
V-Disc mx. VP 549-D4TC 96 (78—*unpublished*—test approved 3/23/1944)
Redmond Nostalgia CD-2587 (CD)
- BENJAMIN, Arthur Romantic Fantasy [10/1/1956]
(w/ Jascha Heifetz, *violin*; The RCA Symphony, Izler Solomon, *conductor*) RCA LM-2149 (LP)
RCA Victor LSC 2767 (LP)
BMG 09026-61762-2 (CD)
Sony 88697700502-44 (one CD of a set)
- BERLIOZ, Hector Harold in Italy, Op. 16 [1/2/1939]
(w/ The NBC Symphony, Arturo Toscanini, *conductor*) Recital Records RR 526 (LP)
Music & Arts ATRA 614 (CD)
Music & Arts CD 4614 (CD—*reissue in improved sound*)
- BERLIOZ, Hector Harold in Italy, Op. 16 [11/11/1944]
(w/ The Boston Symphony, Serge Koussevitzky, *conductor*) Armed Forces Radio Service “Boston Symphony” program #53 (16” LP)

		5-RCA Victor DM 989 (78) 5-HMV DB 6261/5 (78) RCA LCT 1146 (LP) Doremi DHR-7708 (CD) Dutton CDEA 5013 (CD) Biddulph WHL 028 (CD) Naxos 8110316 (CD— <i>remastered from RCA LCT 1146, which in turn was produced using lacquer originals in 1954)</i> Membran/Artone 222344-354 (4-CD set) Meister-Konzerte CD 50 (100-CD set) Armed Forces Radio Service “Symphonies of the World” program #13 (16” LP) Arturo Toscanini Society ATS 1055 (LP) Doremi DHR-7784 (CD) Disco Archivia 150 (CD-R – Italy)
BERLIOZ, Hector	Harold in Italy, Op. 16 [11/28/1944] (w/ The Boston Symphony, Serge Koussevitzky, <i>conductor</i>)	
BERLIOZ, Hector	Harold in Italy, Op. 16 [10/27/1946] (w/ The NBC Symphony, Arturo Toscanini, <i>conductor</i>)	Columbia ML 4542 (LP) Odyssey Y 33286 (LP) Fontana KFR4002 (LP) Sony MPK 47679 (CD) RCA Victor LSC 2228 (LP) RCA Gold Seal AGL1-1526 (LP) 2-German RCA Victrola VICS 6055 (LP) Amex AEX-125 (3 LPs) BMG 09026-62582-2 (CD) BMG 88697-08280-2 (SACD) Capitol P 8355 (LP) Naxos 9.80649 (download only)
BERLIOZ, Hector	Harold in Italy, Op. 16 [11/13 & 15/1951] (w/ Royal Philharmonic, Sir Thomas Beecham, <i>conductor</i>)	Capitol P 8355 (LP) Naxos 9.80649 (download only)
BERLIOZ, Hector	Harold in Italy, Op. 16 [3/31/1958] (w/ The Boston Symphony, Charles Munch, <i>conductor</i>)	4-RCA Victor M 575 (78) 4-HMV DB 3977/80 (78) Pearl GEMM CD 9453 (CD) Biddulph LAB 148 (CD) Capitol P 8355 (LP) Naxos 9.80649 (download only)
BLOCH, Ernest	Meditation and Processional (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	
BLOCH, Ernest	Suite Hébraïque (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	
BLOCH, Ernest	Suite for Viola and Piano (1919) [4/22/1938] (w/ Fritz Kitzinger, <i>piano</i>)	
BLOCH, Ernest	Suite for Viola and Piano (1919) (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	

- BOCCHERINI, Luigi Sonata in A [7/24/1939]
(w/ Joseph Kahn, *piano*) RCA Victor 17513 (78—*to be released on CD by Biddulph*)
Masters of the Bow MB 1030 (LP)
Doremi DHR-7722 (CD)
2-Pearl CDS 9149 (CD)
- BRAHMS, Johannes—DE TAR Herzlich tut mich verlangen [5/19—20; 22/1952]
(w/ Vernon de Tar, *organ*) Columbia AAL 33 (10" LP)
Naxos 8.111383 (CD)
- BRAHMS, Johannes Quartet #1 in G-minor, Op. 25 [3/10 & 13/1958]
(w/ Festival Quartet members Victor Babin, *piano*; Szymon Goldberg, *violin* & Nikolai Graudan, *cello*) RCA Victor LSC 2473 (LP)
2-Japanese RCA BVCC-37326/27 (CD)
- BRAHMS, Johannes Quartet #2 in A, Op. 26 [3/5—7/1960]
(w/ Festival Quartet members Victor Babin, *piano*; Szymon Goldberg, *violin* & Nikolai Graudan, *cello*) RCA Victor LSC 2517 (LP)
2-Japanese RCA BVCC-37326/27 (CD)
- BRAHMS, Johannes Quartet #3 in C-minor, Op. 60 [3/7 & 10/1958]
(w/ Festival Quartet members Victor Babin, *piano*; Szymon Goldberg, *violin* & Nikolai Graudan, *cello*) RCA Victor LSC 2330 (LP)
RCA Victor LSC 6068 (LP)
2-Japanese RCA BVCC-37326/27 (CD)
- BRAHMS, Johannes Quartet in B-flat, Op. 67 [1/15 & 8/15/1941]
(w/ Primrose Quartet members Oscar Shumsky & Josef Gingold, *violins* & Harvey Shapiro, *cello*) RCA Victor mx. CS 060325/—30 & CS 067583/—84 (78—*unpublished*)
2-Biddulph LAB 052/3 (CD)
- BRAHMS, Johannes Quartet in B-flat, Op. 67 [12/4/1943 at the Library of Congress]
(w/ London String Quartet members John Pennington & Laurent Halleux, *violins* & Warwick Evans, *cello*) Music & Arts CD-1253 (8-CD set)
- BRAHMS, Johannes Sextet #2 in G, Op. 36 [8/28 & 29/1961]
(w/ Jascha Heifetz & Israel Baker, *violins*; Virginia Majewski, *viola*; Gregor Piatigorsky & Gabor Rejto, *celli*) RCA Victor LSC 2739 (LP)
RCA Gold Seal 7965-2-RG (CD)
BMG 09026-61772-2 (CD)
Sony 88697700502-60 (one CD of a set)
- BRAHMS, Johannes Sonata #1 in F-minor, Op. RCA Victor (78-*unpublished*)

	120/1 [1/9/1939] (w/ Jesús María Sanromá, <i>piano</i>)	The Strad 7 (CD)
		3-RCA Victor DM 1106 (78) 3-HMV DB 6593/5 or DB 9247/9 (78)
BRAHMS, Johannes	Sonata #1 in F-minor, Op. 120/1 [5/7/1946] (w/ William Kapell, <i>piano</i>)	7-Smithsonian LGR-9265 (LP) Biddulph LAB 150 (CD) Pearl GEMM CD 9253 (CD) Doremi DHR-7722 (CD) BMG 09026-68996-2 (CD)
		Capitol P 8478 (LP)
BRAHMS, Johannes	Sonata #1 in F-minor, Op. 120/1 [5/21/1958] (w/ Rudolf Firkusny, <i>piano</i>)	Seraphim 60011 (LP) Melodiya M10 43649-50 (LP) EMI 66065-2 (CD) Urania 11.927 (CD)
		3-RCA Victor M 422 (78) 3-HMV DB 3314/6 (78)
BRAHMS, Johannes	Sonata #2 in E-flat, Op. 120/2 [9/16/1937] (w/ Gerald Moore, <i>piano</i>)	Pearl GEMM 9045 (CD) Pearl GEMM 9253 (CD) Biddulph LAB 011 (CD) Biddulph LAB 150 (CD) Doremi DHR-7722 (CD)
		Capitol P 8478 (LP)
BRAHMS, Johannes	Sonata #2 in E-flat, Op. 120/2 [5/21/1958] (w/ Rudolf Firkusny, <i>piano</i>)	Seraphim 60011 (LP) Melodiya M10 43649-50 (LP) EMI 66065-2 (CD) Urania 11.927 (CD)
		2-RCA Victor M 882 (78) RCA Victor LM 2712 (LP) Biddulph LAB 131/2 (CD) Biddulph LAB 150 (CD) Pearl GEMM CD 9069 (CD)
BRAHMS, Johannes	Two Songs, Op. 91 [6/30/1941] (w/ Marian Anderson, <i>alto</i> & Franz Rupp, <i>piano</i>)	Met Guild MET 220CD (CD—Op. 91/1 only) Grammofono 2000 GMF 78880 (CD—Op. 91/1 only) Fono “Strings” QT 99-375 (CD—Op. 91/2 only) ASV Living Era 5262 (CD— Op. 91/2 only) Naxos 8.111383 (CD)
BRIDGE, Frank	Irish Melody (based on Londonderry Air) (w/ Primrose Quartet members Oscar Shumsky & Josef Gingold, <i>violins</i> & Harvey Shapiro, <i>cello</i>)	Performer’s Domain PD-1004 (CD-R)

BRITTEN, Benjamin	Lachrymae, Op. 48 [3/21/1953] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	Performer's Domain PD-1019 (CD-R)
CIMAROSA, Domenico— BENJAMIN	Concerto (arr. from Oboe Concerto) (w/ <i>piano accompaniment</i>)	Armed Forces Radio Service "Concert Hall" program #46 (16" LP) Redmond Nostalgia CD-2829 (CD)
DEBUSSY, Claude	Quartet in g, Op. 10 [12/4/1943 at the Library of Congress] (w/ London String Quartet members John Pennington & Laurent Halleux, <i>violins</i> & Warwick Evans, <i>cello</i>)	Music & Arts CD-1253 (8-CD set)
DELIUS, Frederick	Serenade from "Hassan" [7/10/1939] (w/ Joseph Kahn, <i>piano</i>)	RCA Victor mx. BS 038246 (78— <i>unpublished—to be released on CD by Biddulph</i>) 3-RCA Victor M 903 (78) 3-HMV DB 6143/5 (78) RCA Victor LVT 1017 (LP) Biddulph LAB 074 (CD) BMG 09026-61763-2 (CD) 2-Opus Kura OPK 2062 (CD) Sony 88697700502-31 (one CD of a set) RMG Records/Melodiya RMG-1445 (Mp3 CD)
DOHNÁNYI, Ernst von	Serenade in C, Op. 10 [9/8/1941] (w/ Jascha Heifetz, <i>violin</i> & Emanuel Feuermann, <i>cello</i>)	RCA Victor 18222 (78) Camden CAE 251 (45) 2-Biddulph LAB 131/2 (CD) Pearl GEMM CD 9252 (CD) Naxos 8.111382 (CD)
DVOŘÁK, Antonín	Humoresque, Op. 101 [6/25/1941] (w/ The Victor Symphony, Charles O'Connell, <i>conductor</i>)	Armed Forces Radio Service "Concert Hall" program #2 (16" LP) V-Disc mx. VP 549-D4TC 96 (78— <i>unpublished—test approved 3/23/1944</i>) Redmond Nostalgia CD-2587 (CD)
DVOŘÁK, Antonín	Humoresque, Op. 101 [ca. 3/1944] (w/ <i>piano accompaniment</i>)	
DVOŘÁK, Antonín— KREISLER	Negro Spiritual Melody (<i>Largo</i> from Symphony #9) [8/14/1941] (w/ Franz Rupp, <i>piano</i>)	RCA Victor 11-8730 (78— <i>to be released on CD by Biddulph</i>) Naxos 8.111382 (CD)
DVOŘÁK, Antonín	Quintet in A, Op. 81 [3/24 & 25/1964] (w/ Jacob Lateiner, <i>piano</i> ;	RCA Victor (LP— <i>unpublished</i>) Sony 88697700502-102 (one

	Jascha Heifetz & Israel Baker, CD of a set) <i>violins</i> & Gregor Piatigorsky, <i>cello</i>)	
DVOŘÁK, Antonín– KREISLER	Songs My Mother Taught Me [8/12/1941] (w/ Franz Rupp, <i>piano</i>)	RCA Victor 11-8730 (78—to be released on CD by Biddulph) Naxos 8.111382 (CD)
FAURÉ, Gabriel	Quartet #2 in G-minor, Op. 45 [3/6 & 7/1960] (w/ Festival Quartet members Victor Babin, <i>piano</i> ; Szymon Goldberg, <i>violin</i> & Nikolai Graudan, <i>cello</i>)	RCA Victor LSC 2735 (LP)
FOSTER, Stephen	I Dream of Jeannie With the Light Brown Hair (w/ <i>piano accompaniment</i>)	Armed Forces Radio Service “Great Music” program #144 (16” LP) Armed Forces Radio Service “Basic Musical Library” C- 154 (16” LP) Doremi DHR-7722 (CD)
FRANCK, César	Quintet in F-minor [8/21 & 22/1961] (w/ Leonard Pennario, <i>piano</i> ; Jascha Heifetz & Israel Baker, <i>violins</i> & Gregor Piatigorsky, <i>cello</i>)	RCA Victor LSC 2739 (LP) BMG 09026-61764-2 (CD) Sony 88697700502-60 (one CD of a set)
GODARD, Benjamin	Berceuse from “Jocelyn” [1/24/1944] (w/ Richard Crooks, <i>tenor</i> & The Voice of Firestone Orchestra, Howard Barlow, <i>conductor</i>)	Armed Forces Radio Service “Music We Love” program #? (16” LP)
HANDEL, G.F. (ATTR. CASADESUS)	Concerto in B-minor [2/17/1937] (w/ Walter Goehr & orchestra)	3-Columbia M 295 (78) 3-English Columbia LX 605/7 (78) Pearl GEMM CD 9045 (CD) Biddulph LAB 088 (CD) Fono “Strings” QT 99-375 (CD)
HANDEL— HALVORSEN	Passacaglia [5/22/1941] (w/ Jascha Heifetz, <i>violin</i>)	RCA Victor 11-8151 (78) HMV DB 6170 (78) RCA Victor LCT 1150 (LP) RCA Victor LVT-1014 (LP) MJA-5003 (LP) RCA CRM6-2264 (LP) Biddulph LAB 074 (CD) BMG 09026-61740-2 (CD) Sony 88697700502-27 (one

		CD of a set) Naxos 8.111383 (CD) RMG Records/Melodiya RMG-1445 (Mp3 CD) RCA Victor mx. CS 038243/—44 (78— <i>not</i> <i>officially published</i> ; a few copies may exist with the catalogue #17478— <i>to be</i> <i>released on CD by Biddulph</i>) Thomas Clear TLC 2581 (4- LP set) Victor 18241 in set M 838
HANDEL, G.F.	Sonata in A [7/10/1939] (w/ Joseph Kahn, <i>piano</i>)	(78) HMV ED 260 (78) Biddulph LAB 088 (CD) Doremi DHR-7764 (CD) Naxos 8.111383 (CD)
HANDEL, G.F.	Sonata in E, Op. 2/9: Adagio [7/1/1941] (w/ Albert Spalding, <i>violin</i> & Andre Benoist, <i>piano</i>)	4-RCA Victor DM 1061 (78) Pearl GEMM CD 9253 (CD) Biddulph LAB 146 (CD) Naxos 8.111383 (CD)
HARRIS, Roy	Soliloquy and Dance [1/12/1942] (w/ Johanna Harris, <i>piano</i>)	RCA Victor 12-0698 (78) Biddulph 80147 (CD)
HAYDN, F.J.— PIATIGORSKY	Divertimento [12/17/1947] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	9-RCA Victor M 757 (78) 2-Biddulph LAB 052/3 (CD)
HAYDN, F.J.	The Seven Last Words of Christ [2/6 & 15/1940 & 1/22/1941] (w/ Primrose Quartet members Oscar Shumsky & Josef Gingold, <i>violins</i> & Harvey Shapiro, <i>cello</i>)	RCA Victor mx. BS 067569 (78— <i>unpublished—to be</i> <i>released on CD by Biddulph</i>)
HEUBERGER, Richard—KREISLER	Midnight Bells [8/14/1941] (w/ Franz Rupp, <i>piano</i>)	Columbia ML 4905 (LP) Odyssey Y 35592 (LP) Urania 11.927 (CD)
HINDEMITH, Paul	Der Schwanendreher [12/1953] (w/ The Columbia Chamber Orchestra, John Pritchard, <i>conductor</i>)	2-RCA Victor M 547 (78) Biddulph LAB 148 (CD)
HINDEMITH, Paul	Sonata in F, Op. 11/4 [11/18/1938] (w/ Jesús María Sanromá, <i>piano</i>)	RCA Victor 10-1098 (78— <i>to</i> <i>be released on CD by</i> <i>Biddulph</i>) Camden CAE 244 (45) Naxos 8.111382 (CD)
KREISLER, Fritz	Allegretto in the Style of Boccherini [7/10/1939] (w/ Joseph Kahn, <i>piano</i>)	

KREISLER, Fritz	Aucassin et Nicolette [8/12/1941] (w/ Franz Rupp, <i>piano</i>)	RCA Victor mx. BS 067558 (78— <i>unpublished—to be released on CD by Biddulph</i>) English Columbia DB 1585 (78)
KREISLER, Fritz	Liebesfreud [9/17/1935] (w/ Harry Isaacs, <i>piano</i>)	Pearl GEMM CD 9453 (CD) 2-Biddulph LAB 131/2 (CD) Naxos 8.111382 (CD)
KREISLER, Fritz	Liebesfreud [7/24/1939] (w/ Franz Rupp, <i>piano</i>)	RCA Victor mx. BS 038123 (78— <i>unpublished—to be released on CD by Biddulph</i>) RCA Victor 12-0287 (78) Camden CAE 251 (45)
KREISLER, Fritz	Liebesleid [12/17/1947] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	RCA Victor 49-0388 (45) Biddulph 80147 (CD) The Strad 7 (CD) Naxos 8.111382 (CD)
KREISLER, Fritz	Liebesleid (w/ Al Goodman & his orchestra)	Armed Forces Radio Service “Basic Musical Library” C-146 (16” LP) Doremi DHR-7764 (CD)
KREISLER, Fritz	Polichinelle (w/ <i>piano accompaniment</i>)	Armed Forces Radio Service “Basic Musical Library” C-154 (16” LP) Armed Forces Radio Service “Concert Hall” program #21 (16” LP) Doremi DHR-7722 (CD)
KREISLER, Fritz	Praeludium and Allegro [8/14/1941] (w/ Franz Rupp, <i>piano</i>)	3-RCA Victor in set DM 1131 (78— <i>to be released on CD by Biddulph</i>) Pearl GEMM CD 9253 (CD) Doremi DHR-7784 (CD) Naxos 8.111382 (CD)
KREISLER, Fritz	La Precieuse [8/12/1941] (w/ Franz Rupp, <i>piano</i>)	RCA Victor mx. BS 067560 (78— <i>unpublished—to be released on CD by Biddulph</i>) 4-RCA M 335 (78) 4-HMV DB 2483/6 (78)
KREISLER, Fritz	Quartet in A-minor [4/1/1935] (w/ Fritz Kreisler & Thomas Petre, <i>violins</i> & Lauri Kennedy, <i>cello</i>)	Thomas Clear TLC 2582 (LP) IGI 332 (LP) 3-Biddulph LAB 001/3 (CD) Biddulph LAB 123 (CD) Past Perfect 220041 (CD) Quadromania 222141 (CD) Good GI-2041 (CD)
KREISLER, Fritz	Scherzo in the Style of Dittersdorf [4/7/1935]	Victor 14252 in set M 335 (78)

	(w/ Fritz Kreisler & Thomas Petre, <i>violins</i> & Lauri Kennedy, <i>cello</i>)	HMV DB 2486 (78) IGI 332 (LP) 3-Biddulph LAB 001/3 (CD) Biddulph LAB 123 (CD) EMI 64701-2 (CD) Good GI-2041 (CD)
MACDOWELL, Edward	To A Wild Rose [1/24/1944] (w/ The Voice of Firestone Orchestra, Howard Barlow, <i>conductor</i>)	Armed Forces Radio Service "Music We Love" program #? (16" LP) V-Disc (78-unpublished) Victor 10-1122 in set M 986 (78) Melodiya 10-44935-36 (LP) Pearl GEMM CD 9069 (CD)
MASSENET, Jules	Élégie [7/1/1941] (w/ Marian Anderson, <i>alto</i> & Franz Rupp, <i>piano</i>)	2-Biddulph LAB 131/2 (CD) Naxos Nostalgia 8.120779 (CD) VAI 1168 (CD) Naxos 8.111382 (CD)
MENDELSSOHN, Felix	Octet in E-flat, Op. 20 [8/24 & 25/1961] (w/ Jascha Heifetz, Israel Baker, Arnold Belnick & Joseph Stepansky, <i>violins</i> ; Virginia Majewski, <i>viola</i> ; Gregor Piatigorsky & Gabor Rejto, <i>celli</i>)	RCA Victor LSC 2738 (LP) BMG 09026-61766-2 (CD) Sony 88697700502-62 (one CD of a set) RMG Records/Melodiya RMG-1445 (Mp3 CD – <i>Scherzo only</i>)
MILHAUD, Darius	Concerto #2 for Viola & Orchestra (w/ RSO Köln, Hans Rosbaud, <i>conductor</i>)	Performer's Domain PD-1019 (CD-R)
MILHAUD, Darius	Saudades do Brazil: Lema & Ipanema [12/17/1947] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	RCA Victor mx. D7-RC-8249 (78— <i>unpublished</i>) The Strad 7 (CD) Biddulph 80147 (CD)
MILHAUD, Darius	Sonata #1, Op. 240 [12/17/1947] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	RCA Victor (78-unpublished) The Strad 7 (CD)
MOZART, W.A.	Divertimento in E-flat, K. 563 [9/9/1941] (w/ Jascha Heifetz, <i>violin</i> & Emanuel Feuermann, <i>cello</i>)	4-RCA Victor M 959 (78) 4-RCA Victor WCT 27 (45) RCA Victor LCT 1150 (LP) RCA Victor LVT-1014 (LP) RCA CRM6-2264 (LP) Biddulph LAB 074 (CD) 2-BMG 09026-61740-2 (CD) 2-Opus Kura OPK 2062 (CD) Sony 88697700502-11 (one CD of a set)

- MOZART, W.A. Duo #2 in B-flat, K. 424 [5/22 & 8/29/1941]
(w/ Jascha Heifetz, *violin*)
Sony 88697700502-27 (one CD of a set)
3-RCA Victor M 831 (78)
RCA Victor LCT 1150 (LP)
RCA Victor LVT-1014 (LP)
6-RCA CRM6-2264 (LP)
Biddulph LAB 074 (CD)
2-BMG 09026-61740-2 (CD)
IDIS 6521 (CD)
Sony 88697700502-27 (one CD of a set)
- MOZART, W.A. Quartet in g, K. 478 [12/6/68]
(w/ Gyorgy Sebeok, *piano*; Josef Gingold, *violin*, & Janos Starker, *cello*)
Performer's Domain PD-1019 (CD-R)
- MOZART, W.A. Quartet in F, K. 370
(w/ Marcel Tabuteau, *oboe*; Isaac Stern, *violin* & Paul Tortelier, *cello*)
Columbia ML 4566 (LP)
Columbia 33 CX 1090 (LP)
Pearl GEMS 0174 (CD)
- MOZART, W.A. Quintet in C, K. 515 [3/26 & 27/1964]
(w/ Jascha Heifetz & Israel Baker, *violins*; Virginia Majewski, *viola* & Gregor Piatigorsky, *cello*)
RCA Victor LSC 3048 (LP)
BMG 09026-61765-2 (CD)
Sony 88697700502-71 (one CD of a set)
- MOZART, W.A. Quintet in G-minor, K. 516 [8/29 & 30/1961]
(w/ Jascha Heifetz & Israel Baker, *violins*; Virginia Majewski, *viola* & Gregor Piatigorsky, *cello*)
RCA Victor LSC 2738 (LP)
RCA Gold Seal 7869-2-RG (CD)
BMG 09026-61757-2 (CD)
Sony 88697700502-62 (one CD of a set)
- MOZART, W.A. Quintet in E-flat, K. 614 [9/11—19/1959]
(w/ The Griller String Quartet: Sidney Griller & Jack O'Brien, *violins*; Philip Burton, *viola* & Colin Hampton, *cello*)
Vanguard VRS 1053 (mono LP); Vanguard VSD 2061 (stereo LP) Vanguard SRV 194 (LP)
Vanguard HM 64 (LP)
Amadeo AVRS-6220 (LP)
Vanguard OVC 8025 (CD)
2-Vanguard ATMCD 12042 (CD)
- MOZART, W.A. Sinfonia Concertante in E-flat, K. 364 [5/28/1941]
(w/ Albert Spalding, *violin* & the New Friends of Music Orchestra, Fritz Stiedry, *conductor*)
4-RCA Victor M 838 (78)
4-HMV ED 257/60 (78)
Camden CAL 262 (LP)
Biddulph LAB 088 (CD)
Doremi DHR-7764 (CD)
Pearl GEMM CD 9045 (CD)
Symposium SYM 1291 (CD)
Grammofono 2000 GMF

- 78880 (CD)
Fono "Strings" QT 99-375 (CD)
Columbia ML 4564 (LP)
5-Columbia M5X 32768 (LP)
Columbia 33 CX 1089 (LP)
Columbia 33 FCX 224 (LP)
Fontana CFL 1013 (LP)
Fontana J-73404 (LP)
Sony SMK 58983 (CD)
Pearl GEMS 0168 (CD)
- MOZART, W.A. Sinfonia Concertante in E-flat, K. 364 [7/5, 7 & 8/1951] (w/ Isaac Stern, *violin* & The Perpignan Festival Orchestra, Pablo Casals, *conductor*)
- MOZART, W.A. Sinfonia Concertante in E-flat, K. 364 [1/22/1955] (w/ Arthur Grumiaux, *violin* & the North German Radio Orchestra, Otto Ackermann, *conductor*)
- MOZART, W.A. Sinfonia Concertante in E-flat, K. 364 [10/2/1956] (w/ Jascha Heifetz, *violin* & The RCA Victor Orchestra, Izler Solomon, *conductor*)
- MOZART, W.A. Sinfonia Concertante in E-flat, K. 364 [12/17/1947] (w/ David Stimer, *piano*)
- MYRONOFF, Boris
- NEVIN, Ethelbert The Rosary [6/25/1941] (w/ The Victor Symphony Orchestra, Charles O'Connell, *conductor*)
- NEVIN, Ethelbert The Rosary [3/14/1943] (w/ Andre Kostelanetz & His Orch.)
- NOVÁČEK, Otokar Perpetual Motion (w/ *piano accompaniment*)
- RCA LM-2149 (LP)
RCA LM 9802-E (LP)
RCA LSC 2734 (LP)
RCA LSC 3228 (LP)
RCA Red Seal 6778-2-RC (CD)
BMG 09026-61779-2 (CD)
BMG 88697- 04605-2 (SACD)
Sony/BMG 721742 (10-CD set)
IDIS 6515 (CD)
Sony 88697700502-44 (one CD of a set)
Sony 88697700502-61 (one CD of a set)
RCA Victor 10-1476 (78)
RCA Victor 49-0474 (45)
Camden CAE 244 (45)
The Strad 7 (CD)
Biddulph 80147 (CD)
Naxos 8.111382 (CD)
RCA Victor 18222 (78)
Camden CAE 251 (45)
2-Biddulph LAB 131/2 (CD)
Pearl GEMM CD 9252 (CD)
Armed Forces Radio Service "Andre Kostelanetz" program #? (16" LP)
Armed Forces Radio Service "Basic Musical Library" C-

		146 (16" LP) 2-Pearl GEMM CDS 9149 (CD) Doremi DHR-7764 (CD) English Columbia DX 665 (78) Columbia 7323M (78) The Strad 2 (LP) 2-Pearl GEMM CDS 9149 (CD) Pearl GEMM CD 9453 (CD) 2-Biddulph LAB 131/2 (CD) Pearl GEM 0207 (CD) IDIS 291 (CD) Naxos 8.111383 (CD)
PAGANINI, Niccolo	Caprice #s 5 & 13 [5/5/1934]	RCA Victor mx. BS 038126 (78- <i>unpublished-to be released on CD by Biddulph</i>) English Columbia DB 1585 (78) Pearl GEMM CD 9453 (CD) 2-Biddulph LAB 131/2 (CD) IDIS 291 (CD) Naxos 8.111383 (CD)
PAGANINI, Niccolo—WILD	Caprice #13 [7/24/1939] (w/ Earl Wild, <i>piano</i>)	RCA Victor 15733 (78- <i>to be released on CD by Biddulph</i>) Naxos 8.111383 (CD) Viking Films Pictures (16mm film) Shar WP-2VHS (video tape from 16mm film source) Shar WP-2DVD (DVD version of above)
PAGANINI, Niccolo	Caprice #17 [9/17/1935] (w/ Harry Isaacs, <i>piano</i>)	Armed Forces Radio Service "Basic Musical Library" C-154 (16" LP) Armed Forces Radio Service "Great Music" program #135 (16" LP) Armed Forces Radio Service "Concert Hall" program #72 (16" LP) Doremi DHR-7722 (CD) English Columbia LX 607 (78) Pearl GEMM CD 9453 (CD) 2-Biddulph LAB 131/2 (CD) Grammofono 2000 GMF
PAGANINI, Niccolo	Caprice #24 [7/24/1939] (w/ Joseph Kahn, <i>piano</i>)	
PAGANINI, Niccolo	Caprice #24 [1946] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	
PAGANINI, Niccolo	Caprice #24 (w/ <i>piano accompaniment</i>)	
PAGANINI, Niccolo—PRIMROSE	La Campanella [9/17/1935] (w/ Harry Isaacs, <i>piano</i>)	

- 78880 (CD)
Fono "Strings" QT 99-375 (CD)
Victor 10-1122 in set M 986 (78)
Melodiya M10-44935-36 (LP)
2-Biddulph LAB 131/2 (CD)
Pearl GEMM CD 9069 (CD)
- RACHMANINOFF, Sergei In the Silent Night [7/1/1941] (w/ Marian Anderson, *alto* & Franz Rupp, *piano*) RCA Gold Seal 7911-2-RG (CD)
Naxos Nostalgia 8.120779 (CD)
VAI 1168 (CD)
Nimbus NIM 7895 (CD)
ASV Living Era 5262 (CD)
Naxos 8.111382 (CD)
- RAMEAU, J.P.— Tambourin [7/24/1939] (w/ Joseph Kahn, *piano*) RCA Victor 10-1098 (78—to be released on CD by Biddulph)
KREISLER Camden CAE 244 (45)
Naxos 8.111382 (CD)
- ROTA, Nino Sonata #1 (1933/4) [10/22/1953] (w/ David Stimer, *piano*) Via Asiago 10 (Twilight Music) TWI CD 06 27 (CD) [bklt. states: rec. 3/11/1953]
RCA Victor 10-1476 (78)
RCA Victor 49-0474 (45)
Camden CAE 251 (45)
Camden CAL 351 (LP)
Biddulph 80147-2 (CD)
Naxos 8.111382 (CD)
- SAINT-SAËNS, Camille The Swan [12/17/1947] (w/ David Stimer, *piano*) English Columbia DX 720 (78)
Columbia 7378M (78)
2-Biddulph LAB 131/2 (CD)
Pearl GEM 0207 (CD)
Fono "Strings" QT 99-375 (CD)
Naxos 8.111382 (CD)
- SCHUBERT, Franz— Ave Maria [11/1935] (w/ Sidonie Goossens, *harp*) RCA Victor 15733 (78—to be released on CD by Biddulph)
WILHELMJ Viking Films Pictures (16mm film)
- SCHUBERT, Franz— Ave Maria [7/24/1939] (w/ Joseph Kahn, *piano*) Shar WP-2VHS (video tape from 16mm film source)
WILHELMJ Shar WP-2DVD (DVD version of above)
- SCHUBERT, Franz— Ave Maria [1946] (w/ David Stimer, *piano*) Columbia AAL 33 (10" LP)
- SCHUBERT, Franz— Ave Maria [5/19—20; 22/1952] (w/ Vernon de Tar, *organ*)
- DE TAR

- SCHUBERT, Franz— Litany [10/12/1945]
 PRIMROSE (w/ Vernon de Tar, *organ*)
 RCA Victor 11-9117 (78)
 RCA Victor 49-0293 (45)
 2-Biddulph LAB 131/2 (CD)
 Pearl GEMM CD 9252 (CD)
 Doremi DHR-7764 (CD)
 Fono “Strings” QT 99-375 (CD)
- SCHUBERT, Franz— Litany
 PRIMROSE (w/ *piano accompaniment*)
 Armed Forces Radio Service
 “Basic Musical Library” C-146 (16” LP)
 Doremi DHR-7764 (CD)
- SCHUBERT, Franz— Litany
 PRIMROSE (w/ *piano accompaniment*)
 Armed Forces Radio Service
 “Concert Hall” program #72 (16” LP)
 Doremi DHR-7764 (CD)
- SCHUBERT, Franz— Litany [5/19—20; 22/1952]
 DE TAR (w/ Vernon de Tar, *organ*)
 Columbia AAL 33 (10” LP)
 Columbia ML 5226 (LP)
 Naxos 8.111383 (CD)
- SCHUBERT, Franz
 Quintet in A “The Trout” [8/27/1952]
 (w/ Edinburgh Festival Piano Quartet members Clifford Curzon, *piano*; Joseph Szigeti, *violin* & Pierre Fournier, *cello*; plus James W. Merrett, *bass*)
 Disco Archivaria 408 (CD-R – Italy)
- SCHUBERT, Franz
 Quintet in A “The Trout” [1/13/1957]
 (w/ Festival Quartet members Victor Babin, *piano*; Szymon Goldberg, *violin* & Nikolai Graudan, *cello*; plus Stuart Sankey, *bass*)
 RCA Victor LSC 2147 (LP)
 Victrola VICS 1399 (LP)
 RCA 500 229 (LP)
 2-Japanese RCA BVCC 37326/27 (CD)
- SCHUBERT, Franz
 Quintet in C, D. 956 [11/30 & 12/1/1961]
 (w/ Jascha Heifetz, Israel Baker, *violins*; Gregor Piatigorsky & Gabor Rejto, *celli*)
 RCA Victor LSC 2737 (LP)
 RCA Gold Seal 7964-2-RG (CD)
 BMG 09026-61768-2 (CD)
 Sony 88697700502-59 (one CD of a set)
- SCHUBERT, Franz
 Trio #2 in B-flat, D. 581 [8/16 & 22/1960]
 (w/ Jascha Heifetz, *violin* & Gregor Piatigorsky, *cello*)
 RCA Victor LSC 2563 (LP)
 RCA Gold Seal 7964-2-RG (CD)
 BMG 09026-61768-2 (CD)
 Sony 88697700502-54 (one CD of a set)
- SCHUMANN, Robert
 Quartet in E-flat, Op. 47 [12/31/1956 & 1/2/1957]
 (w/ Festival Quartet members

RCA Victor LM 2200 (LP)
 2-RCA Victor LSC 6068 (LP)

- Victor Babin, *piano*; Szymon Goldberg, *violin* & Nikolai Graudan, *cello*)
- TCHAIKOVSKY, P.I. Andante Cantabile, from Op. 11 [12/17/1947] (w/ David Stimer, *piano*) RCA Victor 12-0287 (78)
RCA Victor 49-0388 (45)
Camden CAE 244 (45)
Biddulph 80147-2 (CD)
Naxos 8.111382 (CD)
- TCHAIKOVSKY, P.I. Andante Cantabile, from Op. 11 (w/ *piano accompaniment*) Armed Forces Radio Service
“Basic Musical Library” C-154 (16” LP)
Armed Forces Radio Service
“At Ease” #505 (16” LP)
Doremi DHR-7722 (CD)
English Columbia DX 665 (78)
Columbia 7323M (78)
2-Pearl GEMM CDS 9149 (CD)
2-Biddulph LAB 131/2 (CD)
Pearl GEM 0207 (CD)
Naxos 8.111382 (CD)
- TCHAIKOVSKY, P.I. None But the Lonely Heart [5/5/1934] (w/ Harry Isaacs, *piano*) RCA Victor 12-1109 (78)
RCA Victor 49-0918 (45)
The Strad 7 (CD)
Biddulph 80147-2 (CD)
- VALLE, Flausino—PRIMROSE Ao pé da fogueira [12/17/1947] (w/ David Stimer, *piano*) 3-HMV DB 6353/5 or 9112/4 (78)
Cambridge IMP 6 (LP)
EMI EH 29 1276-1 (LP)
EMI CDH 763828-2 (CD)
Pearl GEMM CD 9252 (CD)
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph Flos Campi [6/11 & 12/1946] (w/ The Philharmonia Orchestra & The BBC Chorus, Sir Adrian Boult, *conductor*) 3-HMV DB 6309/11 or 9036/8 (78)
Cambridge IMP 6 (LP)
EMI EH 29 1276-1 (LP)
EMI CDH 763828-2 (CD)
Pearl GEMM CD 9252 (CD)
Avid ACM 604 (CD)
Naxos 8110316 (CD)
- WALTON, William Viola Concerto (1929) [7/22 & 23/1946] (w/ The Philharmonia Orchestra, William Walton, *conductor*) Disco Archivaria 1113 (CD-R – Italy)
Armed Forces Radio Service
“NBC Symphony” program #64 (16” LP)
- WALTON, William Viola Concerto (1929) [3/11/1945] (w/ NBC Symphony, Malcolm Sargent, *conductor*) Armed Forces Radio Service
“Concert Hall” program #46
- WALTON, William Viola Concerto (1929): first movement

	(w/ unidentified orchestra – <i>identical to NBC Symphony broadcast of 3/11/1945 conducted by Malcolm Sargent)</i>	(16" LP) Redmond Nostalgia CD-2829 (CD)
WALTON, William	Viola Concerto (1929) [10/14/1952] (w/ The RSO Stuttgart, Hugo Rignold, <i>conductor</i>)	SDR MAS 200-202 (3-LP set)
WALTON, William	Viola Concerto (1929) [12/1953] (w/ The Royal Philharmonic Orchestra, Malcolm Sargent, <i>conductor</i>)	Columbia ML 4905 (LP) Odyssey Y 35922 (LP) Philips A 01132 L (LP)
ZIMBALIST, Efrem	Sarasateana [12/17/1947] (w/ David Stimer, <i>piano</i>)	2-RCA Victor MO 1242 (78) 2-RCA Victor WDM 1242 (45) Biddulph 80147-2 (CD)

FÜGGELÉK (Képek, dokumentumok jegyzéke)



Primrose the international artist

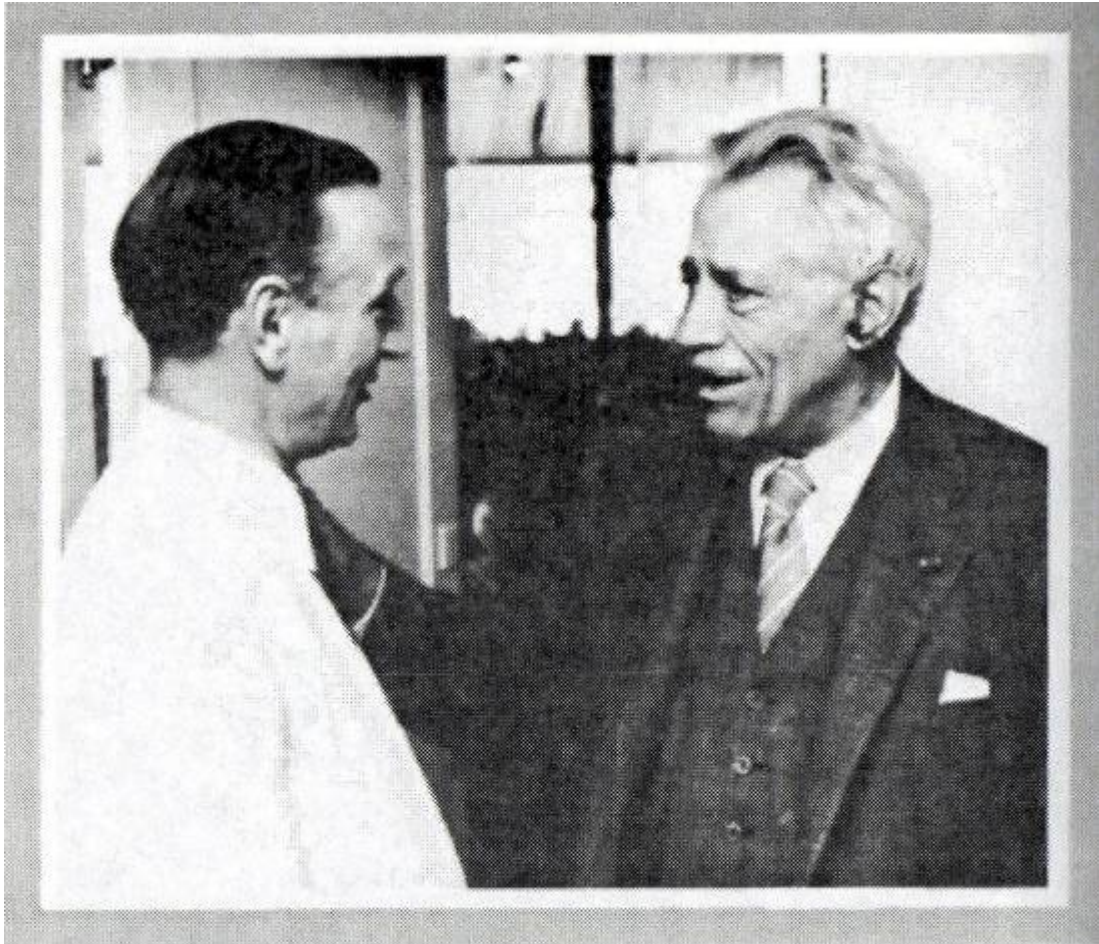


Eugène Ysaÿe, whose advice was prophetic

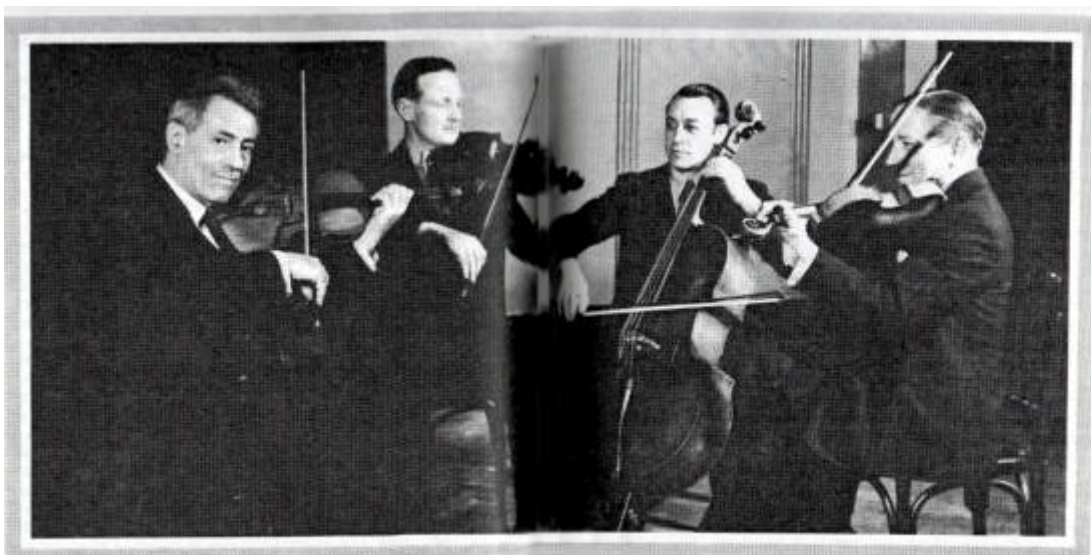
(Eugene Ysaÿe, Primrosenak dedikált fotója, egy húrváltó vonó-gyakorlattal, 1925.)



The London String Quartet. Top to bottom: Warwick Evans, cello; John Pennington, 1st violin; William Primrose, viola; and Thomas Petre, 2nd violin

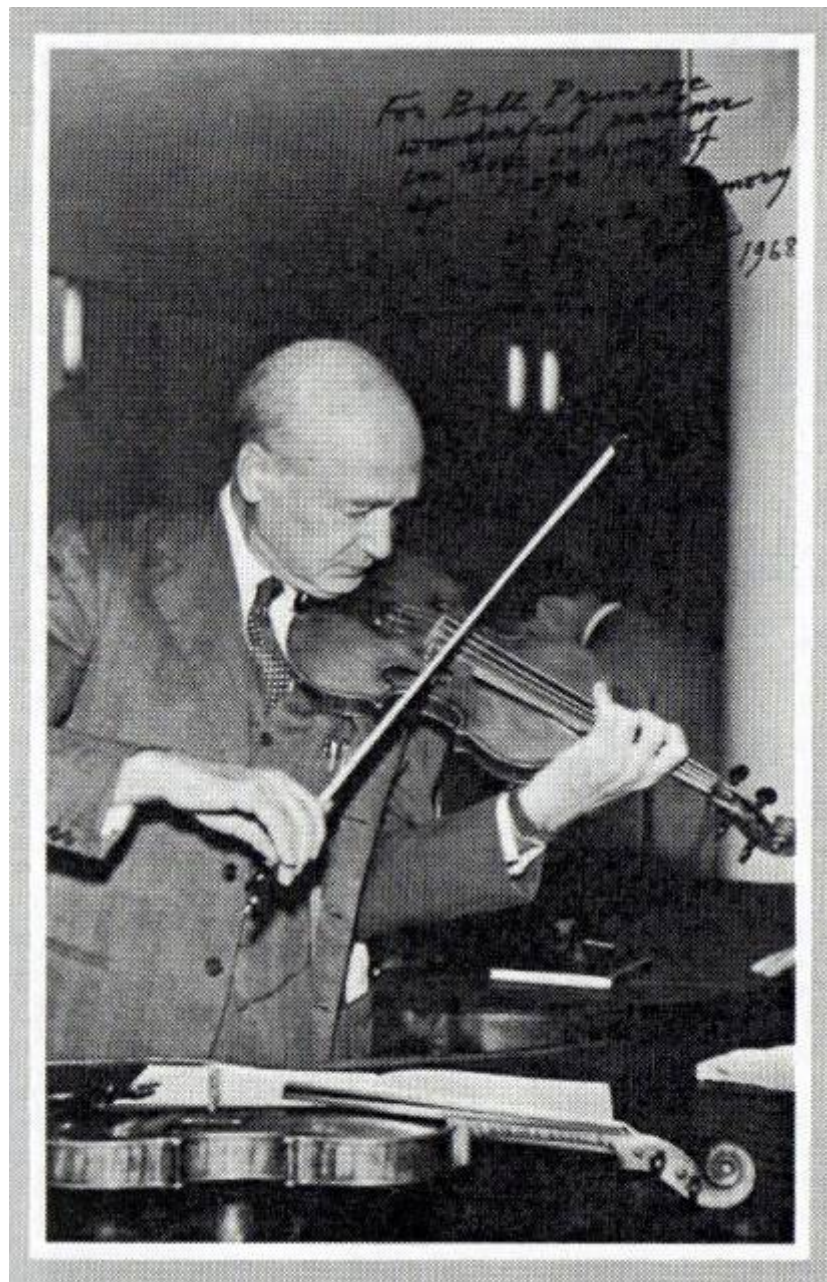


Primrose and Fritz Kreisler



Recording the Kreisler A minor quartet in London at the famous Abbey Road Studio. Left to right: Fritz Kreisler, Primrose, Lauri Kennedy, and Thomas Petre

(Fritz Kreisler egyetlen vonósnégyesének felvétele, 1935, London.)



Josef Szigeti

WILLIAM PRIMROSE

Violist

DAVID STIMER at the Piano

PROGRAM**I**

Concerto in B flat *Fauré*
 (Realization by Dallapiccola)
 Largo Allegro Largo Allegro

II

Sonata (1939) *Hindemith*
 Breit mit Kraft
 Sehr lebhaft
 Phantasic leading to Finale (mit zwei Variationen) leicht bewegt

INTERMISSION**III**

Norturno, Opus 42 *Beethoven*
 Marcia Allegro
 Adagio
 Menuetto
 Adagio — Scherzo
 Allegretto alla Polacca
 Variazioni — Marcia Allegro

IV

Concertino *Rivier*
 Allegretto rustico
 Adagio molto cantando — Allegro — Vivace

BALDWIN PIANO**COLUMBIA MASTERWORKS RECORDS****COLUMBIA ARTISTS MANAGEMENT, Inc.**

Personal Direction: Judson, O'Neill & Judd

113 West 57th Street

New York 19, N.Y.

Program of a typical Primrose-Stimer recital

FORTY-SEVENTH SEASON, 1949-1950

SEVENTH SUBSCRIPTION PROGRAM

FRIDAY EVENING, DECEMBER 2, 1949, AT 8:30

ANTAL DORATI, *Conductor*

GUEST ARTIST: WILLIAM PRIMROSE, *Violin*

CHORAL FANTASY, FROM CANTATA NO. 41
("JESU, NUN SEI GEPREISET") *Bach*

SYMPHONY NO. 96 ("THE MIRACLE"), IN D MAJOR . . . *Haydn*
I. Adagio - Allegro
II. Andante
III. Menuetto
IV. Finale: Allegro vivace

CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA *Bartok*
I. Moderato
II. Lento - Adagio religioso
III. Allegretto - Allegro vivace
World Premiere

INTERMISSION

PICTURES AT AN EXHIBITION *Moussorgsky-Ravel*

Prelude: Promenade	Promenade
I. "The Gnome" Promenade	VI. "Samuel Goldenberg and Schmuyle" Promenade
II. "The Old Castle" Promenade	VII. "The Market at Limoges"
III. "Garden of the Tuilleries" Promenade	VIII. "The Catacombs"
IV. "Bydlo" (A Polish Wagon) Promenade	IX. "The Hut of Baba Yaga"
V. "Ballet of the Unhatched Chickens"	X. "The Bogatyr's Gate at Kiev"

(Played without Pause)

The Baldwin is the Official Piano of the Minneapolis Symphony Orchestra

COLUMBIA MASTERWORKS RECORDS-RCA-VICTOR RED SEAL RECORDS

SMOKING. As a courtesy to those attending functions, and out of respect for the character of the building, be it resolved by the Board of Regents that there be printed in the programs of all functions held in the Cyrus Northrop Theatrical Auditorium a request that smoking be confined to the water lobby on the main floor, in the gallery lobbies, and to the lounge rooms.

Symphony Patrons are cordially invited to visit the University Gallery before and after the concert, and during the intermission.

199

Program of the world premiere of Bartók's viola concerto



Plate 83. Zoltán Székely, Tibor Serly, and William Primrose at the Banff Centre. PHOTOGRAPHY JOHN MAHLER. COURTESY OF THE BANFF CENTRE ARCHIVES.

309 West 57th St.
New York 19, N.Y.

Sept. 4, 1945

E102

Bartók
Archiv
66-145C

Dear Mr. Primrose

I am very glad to be able to tell you that your viola concerto is ready in draft, so that only the score has to be written which means a purely mechanical work. I can be through in five or six weeks, i.e. I can send you a copy of the orchestra score in the second half of Oct., and a few weeks afterwards a copy of the viola score with more copies of the piano score.

I had immense extreme difficulties in writing it. I could not do any composing work in this unfortunate and inadequate apartment of mine in New York. In addition, a number of various illnesses visited us: not only I was ill several times but also Mrs. Bartók. You know when you came to fetch me for that rehearsal I was just in bed suffering from pneumonia. Finally we went to our summer place and a "savage lake" quite exhausted and with it I hope I am now able to do these some work.

However, we had such a nice quiet place there that about mid July some ideas came to me which I did not hesitate to grasp and develop. Alas, the quiet and undisturbed period did not last very long! About mid August, Mrs. Bartók fell again ill, and we had to leave our summer place for New York where again I got ill (with a but obstinate pneumonia). But with the main work - the rather detailed draft - I am through, and the remaining work is a rather mechanical one, I repeat it.

When you came to see me we did not mention the commission fee (\$1000) which, however, as Mr. Heinsheimer told me was already settled with you or Mrs. Primrose earlier. Now another question must be settled: how long do you want to retain the exclusive performing rights? It is completely up to you to fix this period. However, it should be fixed, because as long as it lasts the work should not be published. - As for the use of orchestral material, you have to settle this question with Bossey & Hawkes.

Many interesting problems arose in composing this work. The orchestra is rather transparent, more transparent than in a violin concerto. Also the more masculine character of your instrument casts some influence on the general character of the work. The "savage lake" I use not I exploit rather frequently the lower register. It is conceived in a rather virtuosic style. Most probably some passages will prove to be uncomfortable or unplayable. These we may discuss later, according to your observations.

These developments are unfortunate circumstances about my New York apartment. May be we will be moved out in Oct. 1. - This may then mean a few weeks delay, where I can not help. Looking for a new place to live in which no such pains are available, and moving etc. are not very favorable for speeding up even a "mechanical" work. Maybe we will move back to "savage lake", if we do not find anything here.

My best regards to Mrs. Primrose and to you.

Yours very sincerely
Béla Bartók

Bartók
Archiv
66-145C
E102

SEP 8 1945

(Bartók Béla William Primrosenak írt levele, melyet a Birgham Young University Primrose International Viola Archive bocsátott rendelkezésemre.)



(Fischer Annie és Yuri Bashmet, Kocsis Zoltán és Svyatoslav Richter az Operaházban, 1985)

BIBLIOGRÁFIA

William Primrose: *Walk on the North Side Memoirs of a Violist*, Birgham Young University Press, Provo, Utah, 1978

David Dalton: *Playing the Viola, Conversations with William Primrose*, Oxford University Press, New York, 1988

Lionel Tertis: *My Viola, and I*, Kahn & Averill, London, 1991

Kroó György: *Bartók-kalauz*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1971

Kroó György: *Hector Berlioz*, Gondolat Kiadó, Budapest 1960

Kroó György: *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1980

Maurice Riley: *The History of the Viola*, Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980

Tallán Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában*, Zeneműkiadó, 1988

Bartók Béla levelei- szerkesztette Demény János Zeneműkiadó, Budapest 1976

Ormai Imre: *Niccolò Paganini életének krónikája*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1966

Calude Kenneson: *Székely and Bartók The Strory of a Friendship*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1994

Brockhaus Riemann: Zenei lexikon

Grove Music Online

The Oxford Dictionary of Music

Master of Invention, Nathan Milstein portréfilmje, Allegro Films London, 1992

The Strad, New York, 1989. január, 1993. április, 1999 július,

Muzsika folyóirat, 1985. március

Szovjetszkaja Muzika folyóirat, 1979. december; 1982. február

<http://archivum.iti.mta.hu/>

<http://americanviolasociety.org/>

<http://en.wikipedia.org/>

<http://www.britannica.com/>

DLA doktori értekezés tézisei

Csonka Emil

William Primrose és Yuri Bashmet életműve

Témavezető: Dr. Batta András

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

Budapest

2012

I. A kutatás előzményei

Dolgozatom elsődleges célja az volt, hogy bemutassam a brácsairodalom kialakulását, és ezáltal megvilágítsam azt az aspektust, hogy a huszadik század milyen befolyást gyakorolt erre a méltatlanul hátrányosan megkülönböztetett hangszerre. E két művész élettörténete, és ars poetica-ja jól ábrázolja ezt a fejlődéstörténetet, melynek egyetlen célja az volt, hogy mind az egyetemes előadó-művészet, mind pedig a hallgatóság egyenrangú félként kezelje a hangszeret, és a hangszeres előadóművészeket. Természetesen az elmúlt évszázadokban akadtak próbálkozások, hogy ezt a változást elősegítsék, de úgy vélem a lényeges átalakulás a huszadik század zenetörténeti, és fejlődéstörténeti korszakának köszönhető.

Ezen felül kutatásom alatt derült ki, hogy William Primrose és Yuri Bashmet életéről és munkásságukról nincsen magyar nyelven fellelhető dokumentáció. Részben ezeknek, a hiányosságoknak a pótlását kísérem meg dolgozatomban.

II. Források

Dolgozatom létrejöttének elsődleges forrásaként William Primrose *Walk on the North Side* című önéletrajzi könyve szolgált, amely egészen gyermekkorától az 1970-es évek közepéig betekintést ad életének fontosabb, meghatározóbb történéseibe. Ezen kívül ugyancsak segítségemre volt a – korábbi Primrose-tanítvány –, David Dalton által szerkesztett *Playing the Viola* című könyv is, melyben a brácsaművész metodikai, és élettörténeti részleteibe nyerhettem betekintést. A könyveken kívül felbecsülhetetlen értékű segítséget nyújtott az *American Viola Society*-val, és a *Birgham Young University Primrose International Viola Archive*-val folytatott levelezés.

III. Módszerek

Disszertációm, a korábbi irodalmakkal ellentétben, William Primrose, és Yuri Bashmet életútjának, pályájának minél alaposabb feltérképezésére, a zeneművészetről alkotott véleményük megismertetésére helyezi a hangsúlyt. Dolgozatom első fejezetében a fellelhető dokumentumok alapján állítottam össze az összes szólóbrácsára íródott művet, melyek meghatározó momentumot képeztek a huszadik század elejéig. Külön fejezetet szántam Bartók és Primrose kapcsolatára, melyben a brácsaművész emlékirataiból nyerhetünk betekintést az előadóművész aspektusára. Az utolsó fejezet pedig a legmeghatározóbb zeneirodalmi művekből készített lemezfelvételük elemzésével igyekszik feltárni előadóművészi változások legjellemzőbb vonásait.

IV. Eredmények

William Primrose-t, és Yuri Bashmetet több ok miatt választottam doktori dolgozatom témájául. Az első az volt, hogy annak ellenére, hogy számtalan hangfelvételen hozzáférhető a játéuk, mégis magyar nyelven nagyon kevés információ áll rendelkezésre művészi tevékenységükről, életútjukról. A másik meghatározó tényezőként – véleményem szerint – a huszadik század történelmi fordulópontja állt, mely tényként szolgált az évszázados próbálkozásokat követő döntő átalakuláshoz. Hangszerük iránti töretlen elkötelezettségük, és példaértékű *Ars poetica*-juk segítségével nemcsak saját maguk, de többgenerációnyi művész pályafutását befolyásolták, és ezáltal megteremtették egy teljesen új, individuális lehetőség terét. Dolgozatomban ennek a fordulópontnak a történelmi hátterét tárom fel. Primrose és Bashmet életével, művészetével már foglalkoztak könyvek, de magyar nyelven ezidáig nem jelent meg átfogó kiadvány. Dolgozatom írása során egyre inkább megbizonyosodtam afelől, hogy ez egy igen kiterjedt téma mely számtalan megismerésre és elmélyedésre érdemes területet kínál még, és remélem, hogy az általam megkezdett munkának lesz a jövőben folytatása.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

2004 nyarán a spanyolországi Santaderi Fesztivál keretén belül két koncerten is előadtam Brahms Op. 120/1 f-moll szonátáját és Paganini-Primrose *La Campanella* című művét, melyet korábban Paul Neubauer brácsaművész mesterkurzusán is játszottam, aki néhány évig William Primrose tanítványa volt, és nagy örömmel osztotta meg velem korábbi mestere hagyatékát.

További terveim között szerepel a többi Primrose és Bashmet átírat, illetve az általuk inspirált művek hangversenyműsoraimba történő illesztése, valamint ezeknek a műveknek a népszerűsítése.

10.18132/LFZE.2013.14

Thesis of a DLA Dissertation

Emil Csonka

William Primrose and Yuri Bashmet
Their Life, and Art

Supervisor: Dr. András Batta

Ferenc Liszt Academy of Music
28. Doctoral School of Arts and Cultural History

Budapest

2012

I. Research Background

It was the primary aim of my dissertation in order for me to present the development of the viola literature, and let me elucidate that aspect hereby, what kind of influence the twentieth century practised for this unworthily harmfully onto a marked musical instrument. The life story and ars poetic of these two artists depict this phylogeny well, for which one it was one single of his aim that all of them are the universal lecturer art, all of them let the audience handle the musical instrument as an equal half though, and the instrumental performers.

There were attempts in the past centuries in order for this change to be furthered naturally, but some with me the essential transformation for the musicological and phylogeny era of the twentieth century due. During my research it turned out that from William Primrose and Yuri Bashmet' life and their working class there is not a documentation which can be found on a Hungarian language. Partly I try the replacement of these, the deficiencies in my dissertation.

II. Resources

My dissertation's primary source is a book of William Primrose *Walk on the North Side*, which his autobiographical book. This book offers insight into his more important and decisive events in his life –

according to Primrose – from his childhood to his senior years. Apart from this likewise my help was a book which was devised by David Dalton – previous Primrose pupil –, *Playing the Viola* title book, in which the violist wrote his methodology, and I may have gained an insight into his life story details. The correspondence continued with the *American Viola Society*, and the *Birgham Young University Primrose International Viola Archive* which meant very important help.

III. Methods

My dissertation, as opposed to the previous literatures, puts the emphasis William Primrose, and Yuri Bashmet's life-path, their career at what his more thorough making a map, their opinion formed about the musical art acquainting. In the first chapter of my dissertation collected the all compositions what were written for solo viola. These musical works were determining factor of the viola literature until the twentieth century. In a chapter wrote about the connection between Bartók and Primrose which offers insight into the aspect of Primrose.

The last chapter tries to reveal the analysis of their prepared recording from the most determining literature of musical works and the most typical features of performer changes with.

IV. Results

William Primrose, and Yuri Bashmet were elected as the topic of my doctoral paper because of more reasons. The first was, that in spite of the fact that their playing are accessible on innumerable sound recordings, very little information stands from their artistic activity, their path of life for a provision on Hungarian language after all. In my opinion the other determining factor was the historical turning point of the twentieth century, which was a final point following the centuries-old attempts served as a fact, was at a standstill to a transformation. Their commitment for their musical instrument not broken, and their exemplary *Ars poetica* could help a lot. Not only themselves, but more generations an artist's career was influenced by them, and was created hereby the space of a totally new, individual opportunity.

I open up the historical background of this turning point in my dissertation. Books dealt with Primrose and Bashmet life, his art already, but a hypotenuse until this time did not appear on a Hungarian language publication. In the course of the writing of my paper continually rather assured myself about this is an extensive topic onto which offers numberless cognition and absorption worthy area yet. I hope it will be the continuation of work started by me in the future.

V. Documentation of Activities Related to the Topic of the Dissertation

I played on two concerts the Op. 120/1 F minor viola Sonata by Brahms and the Paganini-Primrose *La Campanella* at the International Santander Music Festival in 2004. During this festival I had opportunity to take part some masterclass as well. I had possibility to work with Prof. Paul Neubauer, who was a student of William Primrose during few years. Prof. Neubauer shared his previous master's legacy with me with pleasure. My additional plans include fitting the other Primrose transcriptions to my concert programs, and also popularizing Primrose's, and Bashmet's works.